Despre o complicitate necesară

Mijlociul care ucide

Să fim drepți: piesele românești se joacă în teatrele românești. Răceala intervenită între teatrele autohtone și dramaturgia autohtonă este de domeniul trecutului. Sunt jucați D.R. Popescu, Marin Sorescu, Iosif Naghiu, Fănuș Neagu, Mihai Ispirescu, Matei Vișniec, Teodor Mazilu. Și destui alții, mai mult sau mai puțin clasici, mai mult sau mai puțin contemporani, mai mult sau mai puțin valoroși. Numai că spectacolele cu piese băștinașe contemporane trec „ca nori lungi pe șesuri" și se pierd, cele mai multe, în uitare. Deși s-au jucat și în festivalurile naționale, și în festivalul de teatru românesc contemporan, la Timișoara (ba, chiar, aici s-a organizat unul, internațional, dedicat în întregime dramaturgiei lui Matei Vișniec). De ce? Pentru că, în general, piesele românești recente sunt montate fie de regizori începători, fie de actori cu vocație (sau veleități) de regizori, fie de unii (puțini) regizori cu experiență care fac însă treaba asta în treacăt, „printre altele", fără tragere de inimă, ca pe un serviciu adus teatrului, dramaturgului sau ideii de dramaturgie națională. Nici unul dintre spectacolele recente cu piese contemporane ale autorilor autohtoni nu a produs vreun seism, n-a impus vreun dramaturg sau vreo lucrare dramatică. Sunt, în general, spectacole-concesie, așa cum erau înainte spectacolele-obligație. Nu avem nici un chef să le facem, dar, dacă teatrul insistă, dacă amicul dramaturg insistă, dacă actorul cutare nu prea are ce juca... Așa se nasc spectacole fără strălucire, fără emoție, la o temperatură artistică medie, cu o contribuție umană și materială modestă, cu ecouri care nu depășesc granița județului sau centrul orașului, făcute „ca să fie", ca să apară în statistici și ca să moară, prematur, în anonimat.

Regizorii poartă pe umeri dramaturgia

Premierele pieselor românești – dacă vor să impună un autor, un text și, uneori, un teatru – s-ar cuveni să poarte semnătura celor mai buni dintre regizori (Cătălina Buzoianu, Valeriu Moisescu, Silviu Purcărete, Ion Cojar, Horea Popescu, Mircea Cornișteanu, Dinu Cernescu, Alexandru Tocilescu, Nicolae Scarlat, Alexa Visarion, Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Dan Micu, Victor Ioan Frunză, Adrian Lupu, Alexandru Darie, Tompa Gábor sau/și Liviu Ciulei, David Esrig, Radu Penciulescu, Andrei Șerban, Alexandru Colpacci, Florin Fătulescu etc., etc.), așa cum s-a întâmplat, nu o dată, în trecut, când piesele românești contemporane au fost aduse la lumină și impuse atenției de către regizori. Lucian Pintilie l-a lansat pe Teodor Mazilu în dramaturgie cu **Proștii sub clar de lună**, Liviu Ciulei a lansat **Passacaglia** lui Titus Popovici, Andrei Șerban a pus **Iona** lui Sorescu pe orbită națională și mondială, Moni Ghelerter l-a făcut celebru pe Alexandru Mirodan, Cătălina Buzoianu a valorificat piesele Ecaterinei Oproiu și a transformat **Dimineața pierdută** a Gabrielei Adamești-eanu într-un eveniment teatral, Mircea Cornișteanu a relansat **Acești îngeri triști** de D.R. Popescu, Silviu Purcărete a făcut să circule într-un spectacol memorabil **Piticul din grădina de vară** a aceluiași dramaturg, Horea Popescu a tulburat lumea teatrală cu **Domnișoara Nastasia** de G.M. Zamfirescu, lui Ion Cojar i se datorează în cea mai mare măsură repertoriul Ion Băieșu, așa cum lui Alexandru Tocilescu i se datorează repertoriul Tudor Popescu, remarcabilul spectacol cu **Ordinatorul** lui Paul Everac îi aparține lui Tudor Mărăscu, Dan Micu a făcut foarte mult pentru prezența scenică a dramaturgiei lui Horia Lovinescu și pentru aceea a dramaturgiei lui Mihai Ispirescu, iar Nicolae Scarlat a făcut enorm pentru a-l impune publicului românesc pe Matei Vișniec. (Eu însumi datorez cariera scenică sau telescenică a pieselor mele lui Mihai Dimiu, Valeriu Moisescu, Emil Mandric, George Teodorescu, Sandei Manu, lui Alexandru Colpacci, Mircea Cornișteanu, Nicolae Scarlat, Adrian Lupu, Ion Cojar, Victor Ioan Frunză, Mihai Lungeanu, Gheorghe Miletineanu, Ioan Ieremia, Bogdan Ulmu, Mircea Marin, Radu Boroianu, Dan Alecsandrescu, Silviu Jicman, Virgil Vâță, Kincses Elemér, Ștefan Iordănescu, Cristian Pepino, Cristian Nacu, Ion Mânzatu, Dragoș Galgoțiu, Titi Acs și altor regizori, de calibre diferite, care mi-au scos piesele din rafturi și din sertare și le-au arătat spectatorilor.)

Decât mediocritate mai bine deloc

Nu poate fi concepută, cred, o campanie eficientă în favoarea dramaturgiei naționale fără o susținere regizorală de anvergură. Spectacolele cu piesele autorilor contemporani nu pot fi realizate cu sentimentul obligației de serviciu sau al zădărniciei. Decât să fie făcute de regizori blazați, dezabuzați, plictisiți sau improvizați, spre a îngropa în cenușiu niște piese care ar fi putut avea o soartă mai bună, e preferabil să nu fie făcute deloc. Un spectacol montat în dorul lelii nu este în stare să distrugă o piesă de Shakespeare, autor prea mare și prea adânc înfipt în conștiința umanității ca să mai poată fi clintit din locul său. Dar un spectacol mediocru cu piesa unui debutant, oricât de talentat, poate amâna pentru mult timp întâlnirea acesteia cu publicul și intrarea scriitorului de piese în rândul autorilor de teatru.

În afara acestei complicități dintre scriitorii dramatici și regizori nu se va întâmpla nimic semnificativ. Degeaba se vor consuma kilograme de cerneală și vagoane de vorbe... ■

FLORIN ZAMFIRESCU:
„Artistul este un om nefericit“

❒ **Domnule Florin Zamfirescu, vă mai amintiţi câţi ani au trecut de la înregistrarea radiofonică a spectacolului** Speranţa nu moare în zori **de Romulus Guga?**

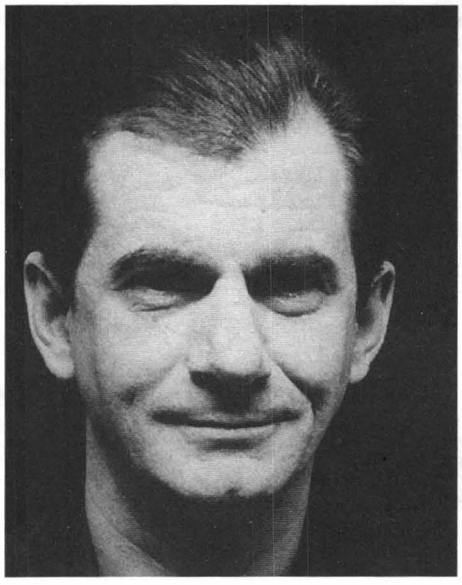
■ Nu pot să răspund decât printr-o altă întrebare: spectacolul **Speranţa nu moare în zori** a fost înregistrat radiofonic? Pentru că sunt nişte ani de când am jucat acest rol – prin 1972, deci cam 24... şi nu-mi mai aduceam aminte dacă l-am înregistrat. Dar mă bucur s-o aflu!

❒ **Vă mai aduceţi aminte de ce a murit Piccolo, personajul dumneavoastră, care spunea „EU CRED - simbolul meu e SPERANŢA“?**

■ Nici în spectacolul de pe scenă nu se specifica. Era un momenţel acolo când se juca fotbal cu globul pământesc, şi Piccolo era portar, cu spatele la public; se auzea un foc de armă, jocul continua un timp şi, la un moment dat, când nu te aşteptai, băiatul cădea şi se prelingea mort pe pământ. Deci murea împuşcat, dar se crea surpriză pentru spectatori, pentru că după focul de armă jocul continua, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat, iar apoi el cădea.

❒ **Pe scenă unde l-aţi jucat?**

■ La Târgu-Mureş. Era o premieră absolută, un spectacol pus de Dan Micu, şi pot să spun că e cea mai tristă întâmplare a vieţii mele de actor. Spectacolul s-a repetat foarte mult, luni în şir, a avut nouă vizionări politice, a ieşit în premieră la Târgu-Mureş, unde sala era „pe jumătate arhiplină“, aşa se glumea pe atunci, pe urmă s-a dus la un festival la Piatra Neamţ, unde a luat cinci premii (Premiul pentru spectacol, premiul de regie, de scenografie, premii pentru două interpretări: a mea şi a Luciei Boga), apoi a fost în turneu la Cluj, unde am avut a treia reprezentaţie, după care am ajuns la sediu, unde spectacolul s-a programat şi s-a suspendat din lipsă de spectatori! Deci **Speranţa nu moare în zori** s-a jucat doar de trei ori; au fost de trei ori mai multe vizionări decât reprezentaţii! O mare tristeţe, pentru că spectacolul era foarte bun.



❒ **Pentru dumneavoastră, afectiv, acest rol a însemnat mai mult decât altele?**

■ A însemnat foarte mult, dar acest eşec de public, ca să zic aşa, a fost unul dintre motivele (nu singurul) care m-au făcut să vreau să plec spre capitală.

❒ **Vi s-a întâmplat vreodată ca cineva să vă spună că se raportează la dumneavoastră, actorul Florin Zamfirescu, ca la un personaj? Să vă identifice, aşadar, cu rolul? De pildă, pentru mine, aţi rămas Piccolo.**

■ De atunci am jucat multe roluri şi sigur că am avut ocazia să întâlnesc câte un spectator sau telespectator care să-mi vorbească despre un anume personaj. Chiar ieri s-a întâmplat ca o doamnă, pe stradă, să-mi spună că arăt mult mai bine în realitate decât în film, deşi în film mă place foarte mult, şi mi-a amintit de „Iarba verde de acasă“. Iată deci că am spectatori care îmi amintesc de câte un rol. Dar referitor la Piccolo, eşti singura.

❒ **Vă deranjează sau vi se pare normal ca oamenii să vă „acosteze“ pe stradă, ca acea doamnă?**

■ Depinde de modalitate. Noi trăim într-o ţară unde publicul nu e omogen. Oamenii sunt foarte diferiţi, modalităţile de abordare sunt foarte diferite... Mă deranjează nu „acroşurile“ ca acela descris, ci altele, pe care prefer să nu le comentez.

❒ **Aţi semnat acum câţiva ani, în Almanahul „Gong“, nişte posibile sfaturi pentru candidaţii la IATC. Era prin 1989. O întrebare referitoare la cariera dumneavoastră pedagogică: mai sunt actuale acele sfaturi pentru candidaţii de acum la ATF? V-aţi gândit să le publicaţi într-un eventual volum autobiografic?**

■ Cred că n-am să am puterea şi nici interesul să-mi fac vreun... roman autobiografic, dar lucrez deja, de zor (şi nu ştiu când o să reuşesc să-l dau gata), la un curs de actorie, pentru că e vorba de o experienţă care se acumulează şi care altfel s-ar pierde. Atunci, acel material va fi poate un fel de prefaţă, sau capitolul I.

❒ **Dumneavoastră aţi intrat „din prima“ la Institut?**

■ Da.

❒ **Există diferenţe între şcoala de atunci şi cea de acum?**

■ Da. Vor fi întotdeauna diferenţe, şi anume de **stil teatral**. După părerea mea, stilul depinde de cel care receptează, de public. Publicul evoluând datorită filmului, televiziunii, modei epocii în care trăieşte, fiecare spectator modifică întrucâtva actul interpretativ. Altă diferenţă e că, în şcoala actuală, încercăm o abordare a tehnicii teatrale care să scurteze drumul până la actorul, să nu zic total, dar deplin format. Din câte-mi amintesc, după ce am terminat Institutul au mai trecut ani de zile până când am descoperit lucruri pe care nu le aflasem în facultate. Şi ne hrănim cu speranţa că putem simplifica această experienţă pentru tânărul student actor, astfel ca el să ajungă mai repede cunoscător al multor secrete ale meseriei. Cam asta ar fi, pe scurt, explicaţia modificărilor din şcoală. Dar apar şi diferenţe de concepţie, de viziune, privind dezvoltarea instrumentarului fiecărui viitor actor.

❒ **În legătură cu acest viitor actor, care aţi constatat că este motivul invocat cel mai des privind alegerea profesiei?**

■ Întrebarea „De ce ţi-ai ales meseria asta?“ o punem tuturor, dar mărturisesc că o punem mai mult retoric, de curiozitate, să vedem ce scoate fiecare pe gură; pentru că noi ştim răspunsul, pe care uneori nici ei nu-l prea ştiu. Mulţi fac opţiunea asta instinctiv şi motivaţia este „pe alături“ de adevăr (sau de realitate). Unii, din cauză că au fost spectatori şi le place teatrul; alţii, pentru că se exprimă mai uşor; alţii pot să intre în pielea altor persoane, deci să cunoască mai mult... De fapt, la un actor adevărat, cred că e vorba despre o curiozitate care se manifestă astfel, prin a trăi mai multe vieţi deodată.

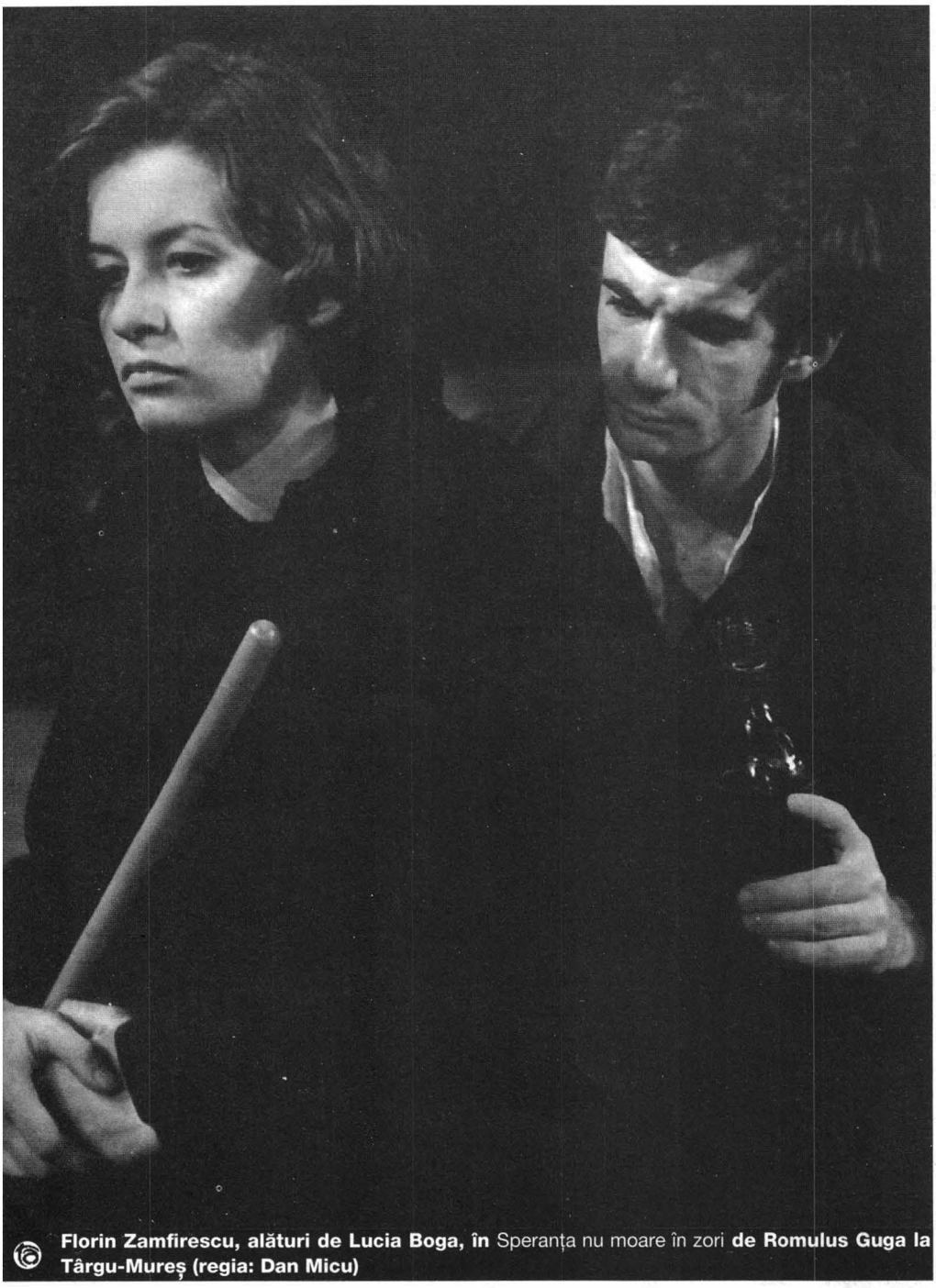
❒ **S-ar putea să fie un pretext pentru a-şi învinge slăbiciunea? Poate fi un handicap?**

■ Da. Din câte ştiu şi cred, un artist, de orice gen, este un om nesatisfăcut. Nu este un om împlinit – „rotund“, liniştit, calm –, ci un **nefericit**, un instabil, un om care-şi caută echilibrul, pe care şi-l găseşte din când în când, în funcţie de realizări, pe urmă şi-l pierde iarăşi, deci nu este un om foarte sănătos; prin asta nu înţeleg bolnav, ci cu o personalitate foarte accentuată. Un om nemulţumit, care vibrează mai mult la ce e în jurul său, mai sensibil. A practica meseria asta înseamnă **a te linişti**, a te împăca, a cunoaşte, a-ţi satisface curiozităţile şi, până la urmă, a-ţi găsi echilibrul.

❒ **Sunteţi de acord cu faptul că teatrul nu mai corespunde cu viaţa?**

■ Teatrul nu poate să nu mai corespundă cu viaţa. Problema se pune altfel: dacă teatrul (de fapt, arta, în general) este **imitaţia realităţii** sau **premerge** realităţii. Eu cred că arta adevărată premerge realităţii; când devine o imitaţie a vieţii, a cotidianului, e o biată copie şi nu interesează pe nimeni.

DIALOG



Florin Zamfirescu, alături de Lucia Boga, în Speranța nu moare în zori **de Romulus Guga la Târgu-Mureș (regia: Dan Micu)**

❒ **Consideraţi harul pedagogic mai important decât acela de actor?**

■ Nu poate să fie mai important, precum nu e mai important piciorul stâng decât piciorul drept. Ele merg împreună şi sunt importante împreună. Sigur, nu orice actor e pedagog. Dar e nevoie şi de pedagogi. Întâmplarea – fericită, pentru mine – e că mi-am descoperit această capacitate la care nici nu sperasem, nici nu visasem atunci când m-am făcut actor. A fost o întâmplare fericită şi faptul că am fost chemat la şcoală de Octavian Cotescu. Am descoperit la început că-mi place şi pe urmă că pot. Acum n-aş putea să renunţ nici la actorie, nici la profesorat, pentru că ele, cum spuneam, se conjugă fericit.

❒ **Am avut ocazia să-l cunosc pe fiul dumneavoastră, Vlad, pentru care sunteţi un idol. Bănuiesc că şi pentru fiica dumneavoastră, Ştefana, din moment ce amândoi vă calcă pe urme...**

■ Şi-au ales această meserie nu spre fericirea, dar nici spre nefericirea mea, pentru că, din câte văd, Vlad a evoluat extrem de frumos. Şi, ca să fac o mărturisire intimă, nu am contribuit cu nimic la evoluţia lui artistică. Am contribuit la naşterea lui, dar mai departe a avut ambiţia (probabil că şi aici îmi seamănă) să nu revină nimănui altcuiva meritul pentru ceea ce face el însuşi. Aşa eram şi eu. El a fost (şi este) nemulţumit de faptul că e fiul meu şi că toată lumea îl priveşte astfel. Atât de independent a vrut să fie, încât nu l-am văzut nici înainte de examen, nici în examenul de admitere, nici la premierele pe care le-a avut; în nici un caz n-am participat la repetiţii. Se descurcă singur şi deja e un actor care a dovedit că va face meseria asta cu brio. Ştefana, deocamdată, e în clasa a XII-a şi încă mai sper să se răzgândească, deşi mă tem că nu se va răzgândi...

❒ **Câte promoţii aţi „scos" până în prezent?**

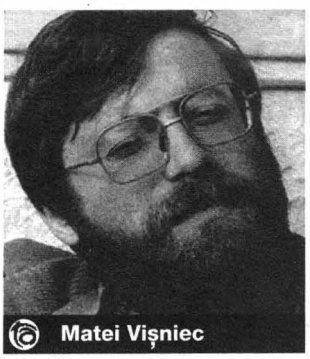
■ Am intrat în Institut, ca asistent, în 1974. Am stat până în 1978, după care am socotit că e cazul să renunţ la asta şi să mă ocup foarte serios de mine, pentru că trebuia întâi să învăţ sau să fac **eu**. Au trecut încă 8 ani şi, prin 1985–1986, am revenit la şcoală... N-am numărat. Vreo patru-cinci promoţii, dintre care cea pe care am preluat-o acum este a treia unde sunt „profesor de clasă". Înainte am fost asistentul lui Zoe Anghel Stanca, pe urmă al d-nei Olga Tudorache, asistent, lector, conferenţiar – am trecut prin toate etapele astea – şi acum e a treia promoţie pe care am preluat-o singur.

IOANA FLOREA

TIMIŞOARA

UN FESTIVAL DE AUTOR

Stagiunea a început în forţă, cu multe premiere, cam peste tot în ţară, cu numeroase festivaluri. În perioada 2–8 octombrie 1996 a avut loc la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara a şasea ediţie (şi a doua după 1989) a Festivalului internaţional de dramaturgie românească – Autor '96. Festivalul şi, mai târziu, Gala dramaturgiei româneşti actuale a avut o tradiţie şi o importanţă indiscutabile, pe care nu mai are rost să le comentăm acum. Ideea de a face anul acesta un festival dedicat unui singur autor român contemporan, Matei Vişniec (cel mai jucat în ultimii ani), este, desigur, lăudabilă. Asta nu se întâmplă prea des în lume. Pe de o parte, e o şansă pentru autor să-şi vadă concretizată pe scenă opera (şi Matei Vişniec a fost prezent la Timişoara toată perioada), în suită, să spunem, iar, pe de altă parte, publicul şi oamenii de specialitate pot aprecia varietatea modalităţilor de expresie scenică pe care le generează dramaturgia lui Matei Vişniec, stilurile diverse în care textele lui sunt citite, interpretate regizoral şi scenografic, jucate. Trupe diferite, regizori şi actori din generaţii şi ţări diferite au construit la Timişoara ceea ce autorul numea „oglinda a ceea ce sunt şi a felului în care sunt receptat". Pentru dramaturg festivalul a însemnat o întâlnire cu propriul univers, construit timp de douăzeci de ani. Pentru publicul timişorean (îngrijorător de puţin numeros) a însemnat o posibilitate de a-şi stimula apetitul pentru teatru, dar şi o uşă deschisă spre lumea dramaturgiei lui Matei Vişniec.


Matei Vişniec

Directorul festivalului – şi al Teatrului Naţional din Timişoara –, regizorul Ioan Ieremia, a apelat la formula selecţionerului unic, poate mai operativă, mai eficientă, încredinţându-i sarcina şi responsabilităţile alegerii criticului Valentin Silvestru. Nu a fost respins nici un spectacol, chiar dacă între reprezentaţii au existat uneori mari decalaje valorice, considerându-se că nu se află nici unul sub cota de prezentabilitate în festival. Aşadar, selecţia a funcţionat generos, ca o invitaţie la participare. Din păcate, cele mai bune spectacole pe texte de Vişniec, **Teatrul descompus**, în regia Cătălinei Buzoianu, la Theatrum Mundi, **Caii la fereastră**, pus în scenă de Nicolae Scarlat la Teatrul Mic, sau **Voci în lumina orbitoare**, regizat de Petru Vutcărău la Chişinău, nu au venit din motive deloc limpezi la Timişoara, deşi participarea lor ar fi ridicat cota valorică a reuniunii. Vina, oricum, nu aparţine organizatorilor. Aşadar, am văzut **Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu' întâi** în două variante, cea a teatrului-gazdă şi cea a Academiei de Arte din Iaşi, **Văzătorule, nu fi melc**, în regia Mihaelei Lichiardopol, la Naţionalul timişorean, **Groapa din tavan** al Teatrului „Andrei Mureşanu" din Sfântu-Gheorghe, **Caii la fereastră**, spectacol al Companiei teatrale Vitold-Paparella din Paris şi, deloc în ultimul rând, **Şi cu violoncelul ce facem?**, în regia lui Petru Vutcărău la Teatrul de Stat din Oradea.

Spectacolul teatrului din Oradea a demonstrat că Petru Vutcărău are cheia descifrării textului lui Vişniec. Extrem de profesionist la toate nivelurile – regie, scenografie (Sergiu Savin), interpretare –, **Şi cu violoncelul ce facem?** nu a fost doar, de departe, cel mai bun spectacol din festival, ci şi unul dintre spectacolele importante ale stagiunii trecute. Deplasarea iritării şi exasperării spre exterior (vinovatul este întotdeauna căutat în altă parte, şi de prea puţine ori în interior), către singura persoană care se izolează în cântec şi refuză să se lase contaminată de agresiva nemulţumire colectivă (problemă ridicată de Vişniec, aproape obsedant, în multe piese), este tratată cu extraordinară puritate şi simplitate. Pe un podium, cu spatele la public, cântă neîncetat şi netulburat Bărbatul cu violoncelul (Ştefan Radó); Bărbatul cu ziarul, cel tare de gură, dar, în fapt, laş până la capăt, face repede corp comun cu celelalte două personaje, Bărbatul cu baston şi Dama cu voal, pentru a-şi amplifica, în grup, iritarea. Atmosfera de isterie balcanică are în spectacol şi ceva caragialian. Impecabil mi s-a părut jocul lui Petre Panait în Bărbatul cu baston, un rol plin de substanţă şi nuanţe, complex în toate registrele. Din păcate pentru festival, doar două dintre spectacolele prezente au fost cu adevărat profesioniste: **Şi cu violoncelul ce facem?** de la Oradea şi **Buzunarul cu pâine**, un spectacol realizat şi jucat de Vitalie Bichir şi Marius Cisar la Teatrul „Arlechino" din Braşov. Experimente interesante au fost şi **Bine, mamă...** al studenţilor de la Iaşi, precum şi **Trei nopţi cu Madox** în regia lui Dinu Manolache la nou-înfiinţatul teatru „Unu". Sub orice aşteptări, confuz, mereu la limita cu vulgarul a fost **Bine, mamă...** al teatrului-gazdă, în regia lui Ioan Ieremia, care a adus pe scenă mai degrabă propriile obsesii (de moment, presupun) decât pe cele conţinute în text. Mihaela Lichiardopol propune pentru **Văzătorule, nu fi melc** o soluţie scenică ce ar fi putut fi interesantă: parabola orbilor. Aceasta rămâne însă doar o intenţie ce nu se articulează coerent, lăfăindu-se într-o monotonie din care nu mai iese până la sfârşit. Trupa teatrului din Timişoara, aşa cum am văzut-o în aceste două montări (plus **Regele Lear** al lui Ioan Ieremia, în ultima seară a festivalului), suferă de manierism, pare a nu fi motivată în ceea ce face şi oarecum deprofesionalizată. (Un amănunt, desigur, în paranteză: ca şi cum s-ar fi dat o circulară în teatru, majoritatea actorilor, după ce intră să-şi lase civilia la cabine, urcă pe scenă cu toate strălucitoarele bijuterii pe care le posedă, fie că joacă cerşetori sau regi!) Cred că acest festival, care a funcţionat bine din punct de vedere organizatoric – şi este meritul lui Ioan Ieremia şi al echipei sale – poate deveni o motivaţie, un stimul artistic, profesional.

Dacă lucrurile ar fi rămas aici, gustul, în ansamblu, nu ar fi fost amar. Ceea ce s-a întâmplat însă cu juriul şi cu deciziile sale în privinţa premiilor a tulburat complet apele, şi cred că nimeni nu merita asta, din nici un punct de vedere. În primul rând, nu se jurizează într-o formulă cu număr par de membri (şase). Domnul Laurenţiu Ulici, preşedintele **en titre**, nu a trecut deloc pe la Timişoara. Un alt membru al juriului a văzut un spectacol din patru, apreciind că obligaţia de a le urmări pe toate pentru a decide obiectiv şi în cunoştinţă de cauză este ceva facultativ. În orice caz, nu reuşesc să descifrez pe baza căror criterii estetice juriul a putut pune pe picior de egalitate, de exemplu, **Bine, mamă...**, aproape un eşec al teatrului-gazdă, şi **Şi cu violoncelul ce facem?**, excelentul spectacol orădean. Palmaresul, stabilit, cel puţin ciudat, în şase oameni, nu este nici măcar un gest de reverenţă faţă de organizatori, ci face, după părerea mea, un imens deserviciu teatrului şi trupei din Timişoara, umbrind şi imaginea festivalului.

Sperăm ca ediţia de la anul să demonstreze că toate cele de mai sus au fost doar un pur hazard, o nefericită conjunctură, că lucrurile sunt perfectibile, că intenţiile au fost bune şi că există energii ce pot fi materializate serios în viitorul Festival internaţional de dramaturgie românească – Autor '97.

MARINA COSTANTINESCU

SELECȚIA ȘI PUBLICUL

Între 13 și 20 octombrie, Teatrul de Stat din Arad a găzduit a doua ediție a Festivalului de Teatru Clasic. Obiectivele festivalului, arăta Ovidiu Cornea, directorul executiv, au fost trei. În primul rând, să-și găsească un profil distinct, fără să „dubleze" vreo ofertă din florilegiul de festivaluri din România; în al doilea, să se lege de specificul Aradului, adică de temperamentul acestui oraș, de oamenii săi de cultură, oferindu-le un dar, cu alte cuvinte, șansa de a vedea câteva dintre cele mai reprezentative producții ale ultimelor două stagiuni; în al treilea rând (care-i conferă și originalitatea), să se transforme într-un târg internațional de teatru prin invitarea unor impresari și directori de festivaluri din lume, care să ia contact cu teatrele românești în vederea unor eventuale achiziții de spectacole. Una dintre montările din festival fiind deja invitată la o reuniune internațională, organizatorii consideră că au câștigat un punct important.

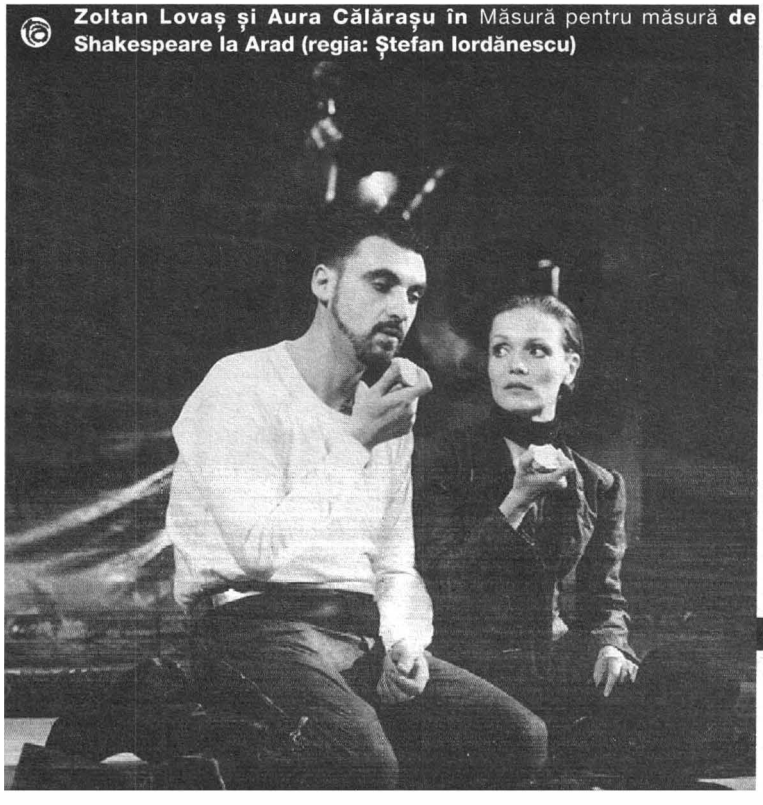
Directorul artistic și totodată selecționerul festivalului, Victor Parhon, mărturisea că a urmărit să ofere atât publicului cât și invitaților străini o imagine cât mai apropiată de adevăr a realei diversități de mijloace scenice folosite în montarea repertoriului clasic.

Este și unul dintre motivele pentru care festivalul a renunțat în mod programatic la aspectul festivist al premiilor: „N-o să venim noi acuma să facem ordine în teatrul românesc!" (Ovidiu Cornea). Critica a apreciat această opțiune, atâta vreme cât, în abundența festivalieră din România, reuniunea de la Arad este competitivă prin însăși selecția propusă. De altfel, spectacolele se „întrecuseră" deja în alte festivaluri, multe dintre ele obținând acolo premii, astfel încât decernarea unor distincții s-ar fi dovedit, în acest caz, redundantă. Profesoara Ileana Berlogea menționa – în colocviul ce l-a avut ca moderator pe criticul Valentin Silvestru – că festivalul de la Arad este important datorită programului său estetic de valoare. În plus, pentru că „e prezentă toată harta țării".

De altfel, iată spectacolele participante: **Omul care a văzut moartea** (regia: Mihai Manolescu, Teatrul Național din București), **Revizorul** (regia: Mircea Cornișteanu, Teatrul „Nottara"), **Phaedra** (regia: Silviu Purcărete, Teatrul Național din Craiova), **Woyzeck** (regia: Tompa Gábor, Teatrul „Bulandra"), **Săptămâna luminată** (regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul Național din Cluj), **Mireasa mută** (regia: Alexandru Tocilescu, Teatrul de Comedie), premiera **Măsură pentru măsură** (regia: Ștefan Iordănescu, Teatrul de Stat din Arad) și **Penthesileea** (regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul Dramatic din Constanța). Așadar, pe lângă textele cărora timpul le-a validat valoarea, festivalul s-a întrecut și în a reuni regizori dintre cei mai bine cotați. De asemenea, în afara producțiilor deja consacrate, festivalul a adus, cum se vede, și unele foarte recente: alături de premiera teatrului arădean, **Penthesileea**, care apăruse de foarte puțină vreme, și **Omul care a văzut moartea**, reprezentația de la Arad având loc cu câteva zile înainte de premiera oficială de la București.

Omul care a văzut moartea s-a jucat în deschiderea festivalului, pe 13 octombrie, în plină campanie electorală, dovedindu-se un foarte bun început, în aceeași măsură incitant și relaxant pentru spectatori. De altfel, la satisfacerea acestora s-au și gândit organizatorii când au invitat montarea în discuție, **Mireasa mută** sau **Revizorul**. Dintre toate, doar **Revizorul**, jucată într-un ritm excesiv de lent, nu a reușit să se ridice la înălțimea așteptărilor publicului, un public de o factură deosebită, pe de o parte foarte educat, pe de alta foarte cald. De altfel, invitații străini s-au arătat invidioși pentru publicul românesc – nepoluat încă de subcultură și răbdător chiar față de o simbolistică mai complicată.

Unul dintre spectacolele foarte gustate a fost **Woyzeck**, evoluția lui Mihai Constantin, a Oanei Pellea sau a lui Cornel Scripcaru fiind îndelung aplaudate. Dar nu numai „recitalurile" individuale au convins, ci și momentele de ansamblu, după cum stilistica reprezentației cu **Phaedra**, subtilitățile imagistice sau revolta neputincioasă și emoționantă a lui Tezeu (Ilie Gheorghe) nu aveau cum să nu captiveze asistența.



Zoltan Lovaș și Aura Călărașu în Măsură pentru măsură **de Shakespeare la Arad (regia: Ștefan Iordănescu)**

Cele mai îndelungate aplauze le-a stârnit însă spectacolul **Săptămâna luminată** al Teatrului Național din Cluj. Fără să fi câștigat vreodată aprecierea oficială a vreunui juriu la festivalurile la care a participat (cum, cu o umbră de amărăciune, își amintea Melania Ursu), **Săptămâna luminată**, jucată cu o excepțională intensitate la Arad, a înmărmurit literalmente publicul. De altfel, Jussi Helminen, unul dintre directorii Festivalului Internațional de Teatru de la Tampere, s-a grăbit să invite spectacolul în Finlanda.

În penultima zi a festivalului s-a desfășurat colocviul cu tema „Piesa clasică în spectacolul modern". Tema inițială a fost însă mai puțin prezentă în dezbatere, ponderea având-o discuțiile legate de metodologia selecției. S-a vorbit mult despre avantajele și dezavantajele selecționerului unic. Mátyás Irén, directoarea festivalului de la Zsámbecki, a arătat că această dispută există și în

Scenă din Penthesileea **după Kleist la Constanţa (regia: Cătălina Buzoianu)**

Ungaria; la festivalul pe care îl organizează au fost încercate mai multe formule: mai întâi, cea a comitetului de selecţie, apoi cea a selecţionerului unic. Dar, cum acesta a fost bănuit de orgolii şi interese mărunte, au fost invitate pentru selecţie personalităţi din afara lumii teatrale: un regizor de film, un artist plastic etc. Contestaţiile însă au devenit şi mai numeroase, aşa că s-a revenit la selecţia operată de un critic dramatic...

După atâtea aplauze, după laudele primite pentru selecţie, l-am întrebat pe directorul artistic care ar fi totuşi nemulţumirile legate de festival. Victor Parhon: „Insuficienta mediatizare. În plus, faptul că suntem încă obligaţi să suportăm o prea mare doză de improvizaţie în tot ce facem. Personal, dacă voi fi director artistic şi la a treia ediţie, pot să stabilesc repertoriul pentru festivalul din octombrie '97 încă din octombrie '96, ceea ce ne-ar permite să elaborăm un caiet-program de ţinută, pe care să-l trimitem dinainte invitaţilor străini, conform unei practici internaţionale a lumii civilizate în care dorim să intrăm. Dar degeaba fac eu programul cu un an înainte, dacă bugetul Consiliului judeţean şi municipal şi al Ministerului Culturii vor deveni operante de-abia la vară".

O altă problemă la care s-au referit organizatorii şi majoritatea invitaţilor a fost aceea a măririi numărului de reprezentaţii ale aceluiaşi spectacol. Este păcat ca oamenii să vină să vadă Teatrul Naţional din Craiova, de exemplu, să fie cât pe-aci să spargă geamurile şi să nu poată intra în sală, orice sumă ar oferi pe bilet.

Selectăm în continuare părerile câtorva dintre invitaţii străini. Jussi Helminen (Finlanda): „Sunt fericit că mă aflu aici, am fost primit extraordinar. Aş avea o sugestie: dacă de acum încolo intenţionaţi să invitaţi mai mulţi străini, ar trebui să le oferiţi două-trei spectacole pe zi. Şi pentru public ar fi mai bine, înţeleg că a fost cerere mare de bilete. Aşa că spectacolul de seară s-ar putea dubla cu unul în timpul zilei sau noaptea târziu. O altă idee ar fi să aveţi o conferinţă de presă sau o dezbatere între profesionişti despre spectacolul din seara precedentă sau pe marginea unei teme anume, de exemplu ce e realismul, sau absurdul, sau postmodernismul".

Harding „Pete" Lemay (S.U.A.): „Nu am văzut decât două spectacole, **Revizorul** şi **Phaedra**, pe care o văd a treia oară. Mi-ar fi plăcut să fiu la toate spectacolele, pentru că nu am avut niciodată ocazia să văd **Woyzeck** sau **Mireasa mută**. Noi nu facem asemenea lucruri, şi pentru că nu avem asemenea public. Publicul dumneavoastră e minunat, e receptiv, participă...".

Tom Ferriter (S.U.A.): „Sunt foarte curios să văd cum va evolua acest festival, pentru că el alătură texte eclectice, dar pline de consistenţă: **Woyzeck**, **Phaedra**, Shakespeare. Pare să fie organizat nu după un criteriu anume, ci mai degrabă după ceea ce se întâmplă în ţară. Cred că va fi un mare succes, mai ales că le oferă oamenilor de teatru ocazia să discute, să vadă ce anume au mai făcut ceilalţi. Cred că pentru teatru e foarte important ca artiştii să schimbe idei; de aici se naşte noutatea. Îmi place şi că spectacolele sunt moderne, că nu sunteţi interesaţi de o manieră care aparţine trecutului. Pentru că, uneori, temele vechi sunt foarte greu de reprezentat".

Ultima oră: cea de a treia ediţie a Festivalului de Teatru Clasic de la Arad se va desfăşura între 12 şi 19 octombrie 1997 şi va fi deschisă de spectacolul **Antigona** de Sofocle, în regia lui Mihai Măniuţiu, producţie a Teatrului Tineretului din Piatra-Neamţ.

CRISTINA RUSIECKI

BRAŞOV

ZILE CU TEATRU ŞI POLITICĂ

Festivalul se deschide, pe 19 octombrie, într-o ambianţă defel solemnă. Oraşul s-a liniştit – la propriu – după mitingul lui Petre Roman. Pe scenă, unde urmează să se joace şi spectacolul **Fraţii**, Mircea Cornişteanu, proaspătul (dar nu veşnicul) director al teatrului şi al festivalului, e dezinvolt şi familiar – explică schimbarea titulaturii, care s-a dorit a fi una limitativă: cele zece ediţii de teatru contemporan au stimulat, în cadrul unui concept atât de larg încât cu greu putea fi definit, dialogul implicit între scenă şi sală. Stabilind o limită, arbitrară, desigur, ca orice limită (piese scrise de autori în viaţă sau care au dispărut nu înainte de 1980), întâlnirea anuală de la Braşov îi obligă pe acei ce vor să participe să iasă de sub mantaua atât de generoasă a lui Shakespeare, Molière şi Cehov, toţi, prin voia lui Jan Kott, contemporanii noştri, şi să contribuie la clasicizarea celor cu care mai poţi încă bea o bere.

Acasă, spectacolul **Fraţii** se joacă mai bine decât la Bucureşti, unde l-am văzut întâi. Mecanica relaţiei iubire–dispreţ, nuanţele devotamentului devenit reflex condiţionat, forţa memoriei de a înfrumuseţa derizoriul sunt jucate de Mircea Andreescu şi Costache Babii cu concentrare şi convingere, la jumătate de metru de respiraţia spectatorilor, în iarba verde irlandeză imaginată de scenografii Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, adusă cu mari sacrificii din China, după cum ne spune cineva la masa organizată în localul bufetului-expres de lângă hotel. Sala mare a restaurantului e ocupată de o nuntă zgomotoasă şi profitabilă (probabil).

Ca întotdeauna, masa de restaurant – lungă sau fragmentată – se dovedeşte a fi un cadru scenografic constrângător: lumea circulă, discută, cei care sunt de părere că sunt prea multe festivaluri nu se simt în plus la Braşov, cei care vorbesc despre caracterul aleatoriu al premiilor sunt gata oricând să apere până la ultima suflare propriul palmares dintr-o competiţie imaginară. Ca întotdeauna, actorii povestesc întâmplările lor şi ale altora. Pentru cine ascultă mai de mult asemenea istorisiri, este evidentă eternitatea schemei şi mobilitatea distribuţiei. Preşedinta juriului, doamna Olga Tudorache, se retrage devreme.

Improvizaţii

Invitarea în afara concursului a Teatrului „Masca" nu este un simplu gest de curtoazie faţă de directorul, animatorul şi regizorul trupei – Mihai Mălaimare. Prezenţa unui spectacol non-verbal, care apelează la formele cele mai elementare de comunicare, are probabil menirea de a ne reaminti că, înainte de a fi clasic sau contemporan, vechi sau actual, de trăire sau de reprezentare, teatrul trebuie să încânte şi să bucure. În pofida aparenţelor, formula pentru care şi cu care se luptă Mihai Mălaimare presupune rafinament şi o dexteritate echivalentă cu perfecţiunea. La acest ultim capitol mai este de lucrat. Dacă jongleriile şi scamatoriile nu funcţionează cu precizie, e mai bine să lipsească. Când aspiri la perfecţiune, semi-izbânzile sunt mai rele decât eşecurile. Sentiment persistent şi seara: **Aşteptându-l pe Godot** de Samuel Beckett, regia: Dominic Dembinski, Teatrul „C.I. Nottara". Fără a se lăsa intimidat de bogăţia comentariilor şi a explicaţiilor metafizice, regizorul caută adevărul scenic al relaţiilor dintre personaje şi actorii îl urmează cu convingere şi inventivitate. Atâta doar că fragmentele nu se îmbucă, nu decurg unul din celălalt şi toate la un loc nu se leagă cu decorul – departe de austeritatea indicaţiilor autorului, propunând în schimb o aglomerare tautologică de imagini şi obiecte. Înainte de spectacol au intrat, în salonul unde ne adunăm înainte de spectacol şi în pauze, primarul oraşului, un om tânăr cu ochi albaştri, şi şeful SRI din judeţ. Veneau împreună de la nu mai ţin minte ce manifestare. Ce uşurare, să fii şeful cunoscut de toţi al unui serviciu secret! Reiese că, chiar dacă nu prea au timp să-l aştepte pe Godot – treaba lui când vine şi dacă vine –, oficialităţile, foarte generoase (Cornişteanu dixit) în subvenţionarea/sponsorizarea (o fi acelaşi lucru?) sărbătorii de la Braşov, sunt de acord ca noi să-l aşteptăm cât timp ne face plăcere.

Vinovăţii

Copilul îngropat de Sam Shepard în regia Cătălinei Buzoianu la Teatrul „Bulandra" produce aceeaşi senzaţie de participare la un miracol: din ceea ce se vede şi se aude, din ceea ce e concret şi evident se construieşte misterul, care apoi se dezleagă prin tatonări şi scăpărări ce fac cât o mărturisire; nimic nu e spus de-a dreptul şi totuşi totul se înţelege şi personajele îşi dezvăluie secretele, în timp ce se străduie să le ascundă. Patul pe care zace Victor Rebengiuc (Dodge) ocupă, la propriu şi la figurat, centrul scenei. Actorul reuşeşte una din acele interpretări în care spectatorul îl iubeşte şi îl detestă, înainte de a-l înţelege. Rebengiuc e mereu cu o jumătate de pas

Imagine din spectacolul Concert de promenadă **al Teatrului „Masca" (regia: Mihai Mălaimare)**

înaintea imaginaţiei spectatorului, pe care-l aşteaptă, răbdător, la intersecţie. Îl secondează Mariana Mihuţ, cu o asemenea precizie şi minuţie, încât, stând în sală, îţi vine să-ţi iei notiţe, ca nu cumva să uiţi semitonul, înclinaţia capului, întrebarea-exclamare prin care-şi exercită autoritatea. Cătălina Buzoianu a stăpânit şi armonizat aceste forţe, izbutind armonia care topeşte mijloacele în frumuseţe şi înţeles.

Succesul e imens: se aplaudă minute în şir, în picioare. Vizibil emoţionat, Rebengiuc face un semn cu mâna: vrea să vorbească. Aplauzele se sting. „Acum două decenii am sărbătorit aici «promoţia de aur». De-atunci, mulţi ne-au părăsit: Amza Pellea, George Constantin, Silvia Popovici, Cozorici..." Are lacrimi în voce. E acoperit de aplauze, firave, dar aplauze. S-a întâmplat ceva? Continuă cu un omagiu pentru cei dispăruţi şi solicită un moment de reculegere. Peste sală se aşterne liniştea în care bucuria sărbătorii de-abia încheiate prevesteşte şi aşteaptă tristeţea, nenorocirea.

În biroul directorului, juriul se uită la televizor: **Un deţinut la Auschwitz** de Alain Bosquet. Regia: Domniţa Munteanu. Spectacolul participă în concurs la secţiunea „piese inedite". Piesa e inedită, dar într-un fel şi inutilă. Au murit şase milioane de oameni în lagărele morţii, celebri şi neînsemnaţi; faptul că Franz Kafka ar fi putut fi unul dintre ei nu îi face pe planificatorii genocidului mai vinovaţi sau mai inocenţi. Comandantul german este alcătuit din toate clişeele literaturii antifasciste „subţiri": primitivul cultivat, fanaticul lipsit de credinţă, Bach, doctoratul în litere, nazism=comunism. Talentul extraordinar al lui Mălăele şi neobişnuita reţinere a lui Dan Condurache menţin interesul pentru acest dialog imaginar.

După, la masă, îl mai prindem pe Rebengiuc, fericit şi trist.

Tot în afara concursului, Compania Guillaume Calle din Franţa prezintă **Dadaland**, un spectacol care îşi propune „să restituie întreaga vervă şi violenţă verbală a lui Tristan Tzara şi a prietenilor săi din mişcarea dadaistă". Interpreţii sunt foarte bine pregătiţi atât fizic cât şi mental pentru a şoca prin discurs şi prin gest şi spectacolul se înfăţişează ca o maşinărie foarte bine pusă la punct, trădând - mi se pare mie - tocmai „spiritul Dada". Nu e nimic spontan, nimic surprinzător, practic nimic viu: un interpret îşi dă jos pantalonii şi izmenele atunci când îi vine rândul, şi nu când se creează sentimentul că pantalonii şi izmenele sunt în plus. E un gest cultural readucerea în circuitul public a unei revoluţii uitate, dar produsele ei sunt moarte în absenţa spiritului care a generat-o.

Spectacolul teatrului din Brăila cu **Chira Chiralina** nu mai are acum nici candoarea reprezentaţiei de la Piatra-Neamţ (după care am scris cronica, într-un număr anterior), nici voinţa de a cuceri cu care a venit în turneu la Bucureşti. Actorii par că nu nimeresc mânecile şi cracii unor haine prea mari şi încearcă să cânte pe un ton mai sus decât le permite vocea. Decorul, costumele, fluenţa desenului regizoral şi momentele „tari" ale spectacolului smulg aplauzele unei săli cucerite de intensitatea patimilor povestite de personaje. „Nu se poate face teatru fără actori", bombăne alături o voce pe care prefer să nu o identific. Pe scenă sunt totuşi actori, unii dintre ei cu vechi state de serviciu, există şi o debutantă, Crina Novac, elevă în clasa a X-a acum, o promisiune pe care am dori-o împlinită şi profesionalizată. Prin spectacolul Cătălinei Buzoianu, teatrul din Brăila a ieşit pe şoseaua naţională. Depinde de toţi membrii trupei să nu o cotească alături, pe un drum vicinal.

foto: Szigeti Béla

Scenă din Vizita bătrânei doamne **de Friedrich Dürrenmatt la TN Târgu-Mureş (regia: Kincses Elemér); în prim-plan, Farkas Ibolya**

Omul cu fularul are 72 de ani

Pe la sfârşitul anilor `60, secţia maghiară a teatrului din Târgu-Mureş a venit la Bucureşti cu un extraordinar spectacol montat de Harag: **După potop**. Lohinszky Lóránd juca în acest spectacol purtând un fular lung cu care mătura parcă scena. E prima imagine care-mi apare când se rosteşte numele actorului sau al teatrului. În **Vizita bătrânei doamne** îl joacă pe **Il**, un om ne-însemnat, care se străduieşte să devină nevăzut (după o rezistenţă mai mult simbolică) când află că moartea lui e cheia opulenţei oraşului.

În condiţiile tranziţiei, piesa lui Dürrenmatt capătă înţelesuri neaşteptate, pe care regizorul Kincses Elemér le introduce în ecuaţia spectacolului. Relaţia individ-grup-gloată este descrisă şi arătată cu o logică artistică cuceritoare. Disciplina şi participarea studenţilor de la Institutul de teatru din Târgu-Mureş pun în valoare contribuţia „vedetelor" la înfăptuirea unui destin sordid. Dimensiunea parabolei este sugerată cu mijloace spectaculoase, dar adecvate, de decorurile şi costumele lui Labancz Klára. Aplauze nesfârşite răsplătesc un teatru de excelentă calitate. În viaţa de toate zilele, Lohinszky Lóránd poartă un fular de dimensiuni normale, la noapte, la ora 3, are tren spre Ungaria, unde filmează, şi ochii îi sunt la fel de trişti ca ai lui Victor Rebengiuc. Îmi spune că a împlinit 72 de ani.

Oricâte obiecţii ai putea avea la regizorul Horaţiu Mălăele, actorul cu acelaşi nume le face în parte uitate prin autoritatea cu care se instalează între replică şi sensul ei, prin puterea de a sugera determinarea ingenuă a profesorului ucigaş din **Lecţia** de Eugen Ionescu. Clara Vodă – Eleva şi Silvia Codreanu – Servitoarea se supun flexibil farmecului şi autorităţii Profesorului. Farmec căruia e greu să i te sustragi. La masă Mălăele bea doar

Moment din Mireasa cu gene false **de D.R. Popescu la TN Cluj (regia: Tudor Chirilă)**

apă şi vorbeşte despre maicăsa ca locotenentul Columbo despre soţia lui; cineva îl întreabă dacă e adevărat că a fost la un spectacol electoral al Partidului Democrat. „E adevărat. M-au invitat, m-au plătit. Şi CDR m-a invitat şi m-a plătit şi m-am dus." Din precizia răspunsului reiese că actorul şi-a asigurat echidistanţa prin postura de prestator de servicii, oarecum preferabilă celei de propagandist fanatic, plătit prin privilegii.

Zăpezile de altădată de Dumitru Solomon, în montarea lui Mircea Cornişteanu, la Teatrul de Nord din Satu Mare, este un spectacol plăcut, nostalgia integrează veselia, statuia care se însufleţeşte dă un efect scenic sigur, izbutind să fie mai mult decât un procedeu, creând fiorul raportării diurnului la cele eterne. Un spectacol în care veselia e compatibilă cu inteligenţa, ceea ce nu este atât de curent pe cât s-ar crede.

Apariţia criticului Valentin Silvestru prevesteşte în mod cert un colocviu sau o dezbatere, care se şi desfăşoară sâmbătă dimineaţă, căutând răspuns la întrebarea „Ce reprezintă un festival de teatru în România de azi?". Este evident că sistemul organizat înainte de 1989 nu mai răspunde aceloraşi cerinţe şi necesităţi, că multe turnee sunt botezate festivaluri, pentru că sponsorilor li se pare mai profitabil să-şi lege numele lor sau al firmei de un festival decât de o simplă deplasare a unui spectacol dintr-un oraş în alt oraş. Având mai degrabă rolul de a stimula decât de a consacra, festivalurile (nu toate) au izbutit să realizeze o anume coeziune în lumea teatrului, în jurul valorilor reale; nu o dată însă o competiţie mediocră consacră cel mai puţin mediocru fapt artistic prezent acolo, care circulă apoi sub formă de valoare autentică. Ca în toate împrejurările vieţii, când sunt angajate forţe într-adevăr vitale, e greu de tras linia care desparte binele de rău: ar fi de dorit ca partizanii existenţei festivalurilor să nu doteze fiecare cămin cultural cu serbarea sa teatrală, dar nici nu e cazul ca adversarii lor să compromită mlădiţele viului, bucuria publicului şi a artiştilor. Dezbaterea de la Braşov a fost concretă, oferind argumente pentru toate poziţiile. În concluzie: e bine când sunt festivaluri bune, e rău când sunt festivaluri rele.

Am părăsit sala Studio a teatrului-gazdă cu convingerea că, prin selecţie şi organizare, Festivalul de la Braşov se înscrie în prima categorie.

Mâncăm iar în sala bufetului expres. În restaurantul mare e o nuntă bogată. Cu noi e o altă nuntă, destul de bizară. În capul mesei, mireasa, mirele, părinţii, naşii. O masă cam de vreo 20 de tacâmuri îşi aşteaptă oaspeţii. Nu vin. Eroii întâmplării stau nemişcaţi în capul mesei, nu vorbesc, nu mănâncă; doar naşul se agită fără rost. Circa 90 de minute situaţia rămâne neschimbată şi nemişcată. Ne vin în minte fel şi fel de filme, dar vecinii noştri sunt oameni vii, deşi împrejurarea (a cărei explicaţie n-o vom afla) le dă o rigiditate de manechin. Viaţa rivalizează cu teatrul şi cedează pasul, pentru că, fără înţeles, spectacolul îşi epuizează misterul fără a stârni altceva decât o curiozitate superficială. Seara, ca meniul să fie complet, spectacolul Teatrului Naţional din Cluj cu **Mireasa cu gene false** de D. R. Popescu (regia: Tudor Chirilă) a reprezentat acel tip de şoc vizual şi auditiv de la care ţi-ai dori să lipseşti. În absenţa reperelor care mişcă personajele şi determină acţiunea, sordidul, murdăria, naturalismul ostentativ provoacă o stare de jenă fizică, de disconfort intelectual – tot atâtea bariere în crearea unui flux de înţelegere, de simpatie între scenă şi sală. Nu se poate face teatru fără actori, cum observa cineva acum câteva zile, dar ce folos că Melania Ursu şi Anton Tauf sunt nişte actori de clasă, dacă sunt puşi şi se lasă antrenaţi într-un context în care prevalează urîtul?

Duminică, 27 octombrie, dimineaţa, **Profesionistul** de la Teatrul Naţional din Bucureşti demonstrează încă o dată virtuţile simplităţii, plăcerea de a şti că ceea ce spui e oricum, dar nu plictisitor, bucuria de a descâlci nodul de meschinărie şi sublim al viului. Mircea Albulescu (care nu intră în concurs pentru că a mai fost premiat pentru acest rol) este extraordinar, ca întotdeauna când nu-şi pune în cap să copleşească şi să uimească.

Dezbaterile juriului nu sunt prea complicate: **Copilul**, **Vizita**, **Profesionistul**, Horaţiu Mălăele au aproape unanimitate. Se mai discută despre **Chira** şi **Godot**. Structura palmaresului nu permite prea multe nuanţe. Configuraţia finală a premiilor mi se pare corectă, profesionistă. Cornişteanu dă telefoane la Bucureşti, anunţându-i pe premianţi. Se pare că s-a întâmplat ceva la „Bulandra", cu **Copilul îngropat**. Seara, înainte de festivitatea de premiere, Victor Rebengiuc ne arată o hârtie incredibilă, cu antetul teatrului, semnată de directorul Ogăşanu. Conflictul e stupid, termenii prin care încetează colaborarea sunt scrişi parcă de un inspector financiar către un funcţionar de la registratură. Între timp, incidentul s-a umflat: fiind final de campanie electorală, candidatul Iliescu a folosit demisia ulterioară a lui Ogăşanu pentru a dovedi tendinţele revanşarde ale Opoziţiei. Rămâne, totuşi, neclar ce au oamenii ăştia de împărţit: nici Ogăşanu nu-l poate înlocui pe Rebengiuc în **Copilul îngropat**, nici Rebengiuc nu vrea să fie director. Tot la o săptămână după terminarea festivalului, concursul prin care Mircea Cornişteanu devenise director este declarat ilegal (!?); se ţine altul, cine a câştigat data trecută pierde, şi invers.

Desigur, toate acestea nu au nici o legătură cu festivalul, cu festivalurile; ele ţin de zilele de „lucru" ale teatrului, ale oamenilor din teatru. Dar nu devin oare serbările un lux imoral şi ipocrit, în condiţiile în care normalitatea vieţii de echipă este într-un permanent derapaj?

Avea un instinct sigur Olga Tudorache, preşedinta juriului, când se retrăgea devreme în camera ei.

MAGDALENA BOIANGIU

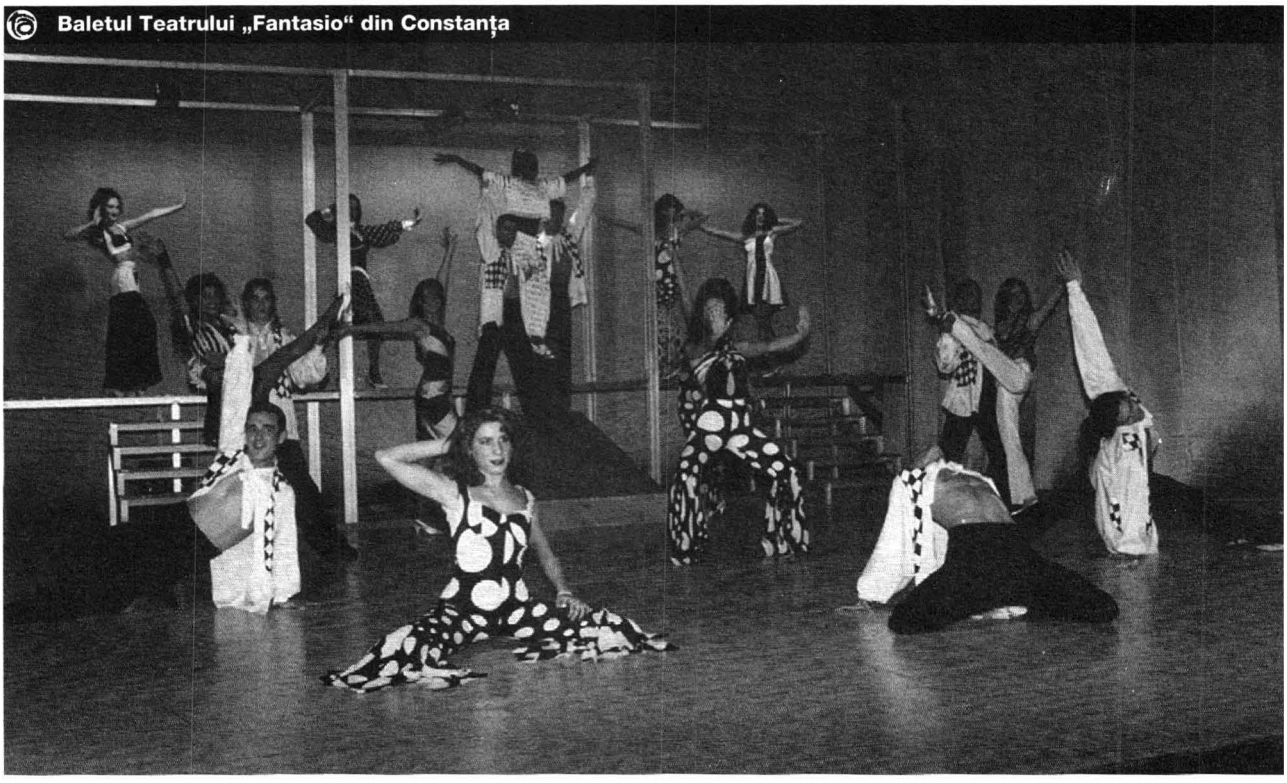
TEATRELE DE REVISTĂ – LA RĂSCRUCE?

La Constanţa, în organizarea Teatrului „Fantasio" (director, Sorin Mihai Vasilescu), instituţie sărbătorită pentru cele patru decenii de prodigioasă activitate, a avut loc cea de a cincea ediţie a Festivalului naţional al teatrelor de revistă. Au participat Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti, Teatrul „N. Leonard" din Galaţi, Teatrele de Stat – secţiile de revistă – din Piteşti şi Baia Mare, Ansamblul „Doina" al Armatei – filiala Revistă din Cluj-Napoca. Teatrul de revistă din Deva, confruntat cu mari probleme organizatorico-financiare, nu a participat, iar Teatrul „C. Tănase" din Bucureşti a ţinut să fie prezent doar cu un fragment de spectacol, în afara concursului.

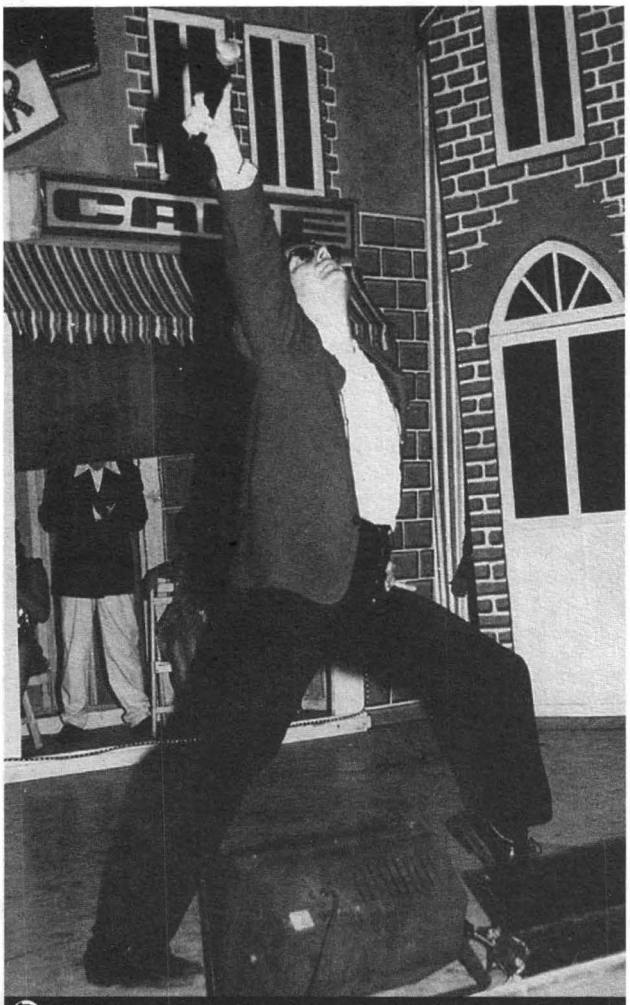
Spectacolele cele mai valoroase au fost prezentate de „Fantasio" (**Nimeni nu ne vrea** – Marele Premiu al festivalului şi patru premii individuale), trupa băimăreană (**Viaţa ca la piaţă** – premiile pentru regie şi coregrafie), teatrul ploieştean (**Strada** – un premiu pentru talentata solistă de muzică uşoară Nicoleta Niţă), teatrul clujean (inspiratul pretext intitulat **NATO frântă că ţi-am dus-o** – premii pentru conducătorul de orchestră Mihai Porcişan şi pentru cuplul Dan Constantin–Mihai Lazăr) şi teatrul gălăţean (**Ce-aveţi, dom'le, cu revista?** – un premiu de debut pentru solista de muzică uşoară Maria Magdalena Cotro). În ele s-au făcut simţite, din fericire, câteva argumente ce pledează pentru viabilitatea genului, pentru posibilul său succes la public. Prestaţia unor coregrafi inventivi precum Milidi Tătaru (Constanţa), Marcela Ţimiraş (Ploieşti şi Galaţi) sau Livia Tulbure Gună (Baia Mare), a unor actori redutabili ca Maria Lupu, Mirela Pană, C. Zăncescu sau Mariana Darian (Constanţa), la care am putea adăuga şi unele realizări actoriceşti din spectacolele de la Ploieşti şi Baia Mare ori calitatea momentelor muzicale oferite de trio-ul „Iordăchioaie–Enache–Temişan" (din trupa ploieşteană), de Ileana Şipoteanu şi Sorin Mocanu sau de orchestra lui Dumitru Lupu („Fantasio"), vine să completeze acest tablou al satisfacţiilor, apreciat ca atare nu numai de public, ci şi de juriu. Acesta a numărat, de altfel, câteva personalităţi ale vieţii artistice: George Sbârcea (preşedinte), Henry Mălineanu, Ion Lucian, Horea Popescu, Biţu Fălticineanu, Ion Tugearu, scriitorul Sorin Holban, realizatoarea de emisiuni radiofonice Silvia Cusursuz.

Trebuie să recunoaştem însă că festivalul constănţean a scos la iveală nu numai valorile, ci şi balastul genului. Ne-au fost înfăţişate unele secvenţe de amară desuetitudine, ca şi kitsch-uri sau stridenţe vecine cu vulgaritatea, ce se răsfaţă astăzi în tot felul de reprezentaţii deocheate găzduite nu numai de „săli polivalente" ori stadioane, ci chiar şi de instituţii în toată legea, lăsate însă adeseori la periferia interesului şi a bugetului de către Ministerul Culturii, prefecturi, primării, sponsori ş.a.m.d.

De multe ori, în spectacolele văzute, pretextul era subţire, vag, neconvingător, sau dispărea, pur şi simplu, pe parcurs. În aceste cazuri, locul **revistei** îl ia banalul „concert-spectacol", în care numerele artistice se juxtapun fără pretenţia unui discurs coerent guvernat de o idee, de un motiv, de o semnificaţie rezistentă. Improprietăţile ţin şi de câte un cuplet sau (mai ales) monolog aterizat parcă aici din alt gen de spectacol, ori de câte o secvenţă sugerând Revelioane TV de tristă amintire. Mai rău decât aceste defecte, dezvăluite sub forma unor lungimi supărătoare sau a unor căderi de tensiune, ne-au impresionat neplăcut stupidităţile prezente uneori în textul revistei, umorul căznit, învechit ori vulgar pe care îl „promovează" unele colective, chiar sub semnături consacrate – fapt şi mai îngrijorător. În replică, revuiştii constănţeni – dar nu numai ei –



Baletul Teatrului „Fantasio" din Constanţa



Imagine din spectacolul teatrului ploieștean

ne-au lăsat să întrevedem însemnele unor înnoiri de mentalitate, ale respectului față de calitatea textului, prin colaborări de bun-gust artistic cu autori ca Tudor Octavian sau Aurel Storin, chiar dacă unele „momente" create pe aceste texte riscă pe alocuri și ele să nu se înscrie în limitele cerințelor și rigorilor genului (dar cine ar putea să le definească prin judecăți „bătute în cuie"?).

Acum, după această ediție susținută de efortul și entuziasmul teatrului-gazdă, care, prin sponsorii săi, asigură și premiile – vreo 17 la număr –, și cheltuielile organizatorice, este cazul să ne întrebăm (poate vor auzi și alții): cine mai sprijină financiar și moral teatrele din provincie? Cum mai pot ele porni în turnee prin țară? De ce acel „cerc" al textierilor, în loc să se lărgească, pare a rămâne cantonat în alcătuiri adeseori falimentare? De ce nu colaborează cu aceste teatre și regizori de marcă de la teatrele dramatice sau lirice din țară? Cum decurge promovarea tinerilor cu studii de specialitate în viața acestor instituții (în compartimentele proză, muzică, balet)? De ce, în afara inițiativei constănțene, nu există nici un for, nici un oraș în țară dispus să facă ceva pentru scoaterea acestor teatre din anonimat? Până la ediția viitoare, să nădăjduim că unele dintre aceste întrebări își vor afla răspunsuri mulțumitoare. Nu atât pentru noi, cât pentru artiști și spectatori; pentru destinul teatrului de revistă.

ION PARHON

O (TEMPERATĂ) SATISFACȚIE

Slănic Moldova este o localitate în care lumea vine să se odihnească. Singurii care vin să lucreze sunt membrii juriului Festivalului-concurs de creație și interpretare teatrală „Ion Luca". În toamna lui 1996, au făcut-o pentru a zecea oară. Și, cum cifra este rotundă, e cazul să-i dorim montanului festival viață lungă și sponsori generoși. Plus o mediatizare pe măsură.

Căci, din cauza lipsei banilor, nu au participat la secțiunea de interpretare decât șase trupe, iar datorită slabei popularizări a competiției, la întrecerea dramaturgilor (neconsacrați) nu s-au trimis decât cinci texte! Drept care juriul (Victor Parhon – președinte, Diana Lupescu, Viorel Savin, Nicolae Radu și subsemnatul) nu a avut o sarcină prea grea: s-au oferit trei premii trupelor, o mențiune și cinci distincții individuale. Scriitorii de teatru au fost „amânați", suma destinată recompensării celui mai interesant text ajungând, pe merit, în buzunarele celor mai buni interpreți.

De altfel, faptul că au fost menționați mai mulți actori amatori decât regizori, scenografi și dramaturgi mi se pare simptomatic pentru repartizarea valorică a compartimentelor de spectacol. Mișcarea națională de teatru diletant are, la ora actuală, un eșantion bogat de comedieni. S-au remarcat la Slănic Moldova (nu pentru prima oară): Mariana Dragomir – interpreta unei Smărăndițe pline de feminitate (**Rămășagul** de V. Alecsandri); Marin Cimponeriu – un modern și convingător Cetățean Turmentat (**Mofturi și moftangii**, după Caragiale); Ștefan Ilaș (mucalit, autoironic, în rolul principal din **Goana după fluturi** de Bogdan Amaru); Romeo Matei – autorul unui tur de forță, pe o partitură maziliană dificilă (Gogu din **Proștii sub clar de lună**) și Sorin Frâncu – un robust, solid (și la figurat) Smirnov (din **Ursul** de Cehov). Ar fi meritat distincții și alți interpreți; dar bravii noștri actori amatori nu sunt nici lideri politici, nici sportivi, nici Miss Piranda, ca să intre în atenția sponsorilor...

Despre spectacolele prezentate se poate vorbi cu (temperată) satisfacție. Nu au existat, ca la alte ediții, catastrofe „novatoare" ori „prăfuieli" soporifice. Casa de Cultură Buziaș a venit în concurs cu o **Goană după fluturi** corect descifrată, cu o trupă – destul de mare – bine îndrumată și cu o claritate a mesajului apreciabilă (a obținut premiul pentru cel mai bun spectacol). Trupa studențească „Gelosi" din Galați și regizorul ei (Claudiu Perușco) au impresionat prin originalitatea viziunii și prin modernitatea jocului (alături de Gogu, și Ortansa, și Clementina au beneficiat de prestații actoricești remarcabile). Nu e puțin lucru să experimentezi pe Mazilu și să grefezi elemente de commedia dell'arte pe un text arhicunoscut, contemporan, aparent inadecvat. Temeritatea demersului regizoral a cântărit în balanță mai mult decât lipsa de măsură a unor soluții scenice. **Fericire conjugală** (după Cehov) cu trupa Ateneului Popular Focșani a încheiat lista premiilor în bani: pe lângă interpretul premiat și acuratețea scenografiei am mai remarcat aici celelalte prezențe actoricești (Paula Grosu, Valentin Cotigă, Adrian Rădulescu, Luiza Anghel). O mențiune s-a acordat și Școlii Populare de Artă Bacău (**Logodnicul din ciorap** de Viorel Savin), pentru tinerețea echipei.

Dacă rememorăm repertoriul acestui festival (Cehov, Caragiale, Alecsandri, Bogdan Amaru, T. Mazilu, V. Savin) vom vedea că și aici selecția a fost meritorie. Ca și prezența publicului (plătitor) în sala Cazinoului moldav.

Înseamnă să nu se întrevăd motive care să împiedice manifestarea să-și înșire edițiile, precum mărgelele pe ață...

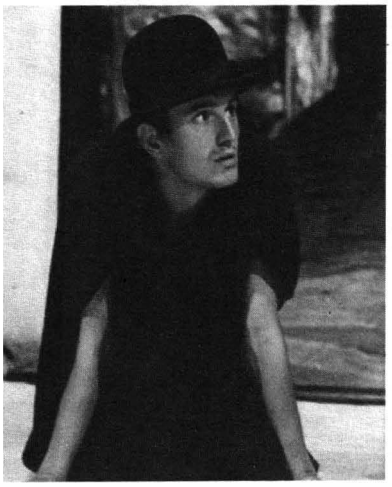
BOGDAN ULMU

DINU MANOLACHE:
„Cine discerne sunetul talentului în zgomotul dimprejur ?“

❑ **Încercând să găsesc un început pentru interviu, am răsfoit colecţia din ultimii ani a revistei „Teatrul azi“ în căutarea unor cronici, fotografii, a reperelor carierei dumneavoastră, eventual comprimate într-un alt interviu. Informaţiile răzleţe nu au putut schiţa conturul unui portret. Vă mulţumeşte sau vă produce nelinişte această discreţie?**

■ Pe de o parte, nu am fost solicitat, pe de altă parte, consider că există anumite aspecte ale acestei meserii care nu trebuie neapărat prezentate ca nişte evenimente, exagerate, fals aureolate. În general sunt întrebat cum creez personajele, cum decurge viaţa unui actor, atât în planul profesional, cât şi în cel personal. Cred însă că existenţa mea nu este mai interesantă decât cea a oricărui alt om. Nu vreau să fac un personaj din cel care sunt în viaţa mea particulară... Vreau să rămân un om cu aceleaşi probleme ca toţi oamenii şi să nu fac din orice mărturisire publică o cameră de rezonanţă a neliniştilor sau îndoielilor mele.

❑ **Fireşte însă că sunteţi conştient de faptul că fiinţa actorului provoacă întrebări, stârneşte curiozitate.**



■ Sunt foarte mulţi actori care se arată chiar interesaţi să se dezvăluie la fiecare pas, să comunice spectatorilor propriile lor experienţe şi după ce luminile rampei se sting. Viaţa lor e un etern spectacol. Eu consider că a fi actor este o profesie şi atât. Viaţa e altceva, sau, mai bine zis, altundeva.

❑ **Să revenim, aşadar, la profesie. Vă doriţi ca în timpul unei reprezentaţii să stârniţi reacţii în public, nu neapărat aplauze, ci senzaţia difuză de întâlnire în spaţiul ficţiunii scenice? De fapt, ce fel de public preferaţi?**

■ Nu mă raportez la public. Îi învăţ acest lucru şi pe studenţii mei. Trebuie să se raporteze la conştiinţa lor, pentru că fiecare artist are un mod de a se mărturisi. Arta constituie un mod de a-ţi expune sufletul, de a-l deschide spre o percepţie colectivă, care sporeşte înţelesurile viziunii interioare asupra lumii sau le diminuează; în mod cert, le modifică. Receptarea este total diferită, uneori, de intenţia primă a artistului. Pe unii îi interesează anumite nuanţe, pe alţii o altă gamă de stări, iar unii rămân aproape indiferenţi. Nu ne putem raporta mereu la public. Eu mă concentrez asupra mărturisirii mele. Simplificând, încerc în primă instanţă să îmi fac mie plăcut un personaj, să caut ritmul existenţei lui pe scenă fără să fiu mereu cu urechea plecată spre ecourile pe care paşii lui le stârnesc în urechea spectatorului. Iar apoi, vom vedea, s-ar putea să placă şi altora...

❑ **Pentru că tot aţi pomenit de studenţi, ar fi interesant de aflat dacă îi avertizaţi asupra riscurilor acestei meserii.**

■ Da. Ei sunt conştienţi de riscuri din momentul în care încep să viseze la meseria de actor. Concurenţă este un cuvânt care se foloseşte des şi nu are conotaţii precise. Ar fi bine să existe o concurenţă loială în zona teatrului. Şi nu numai la noi, ci în general, în lume... Acum se bate foarte tare monedă pe angajarea actorilor numai după criteriul valoric. Dar cine stabileşte spectrul acestui criteriu, categoriile estetice care trebuie avute în vedere, cine poate discerne sunetul autentic al talentului în zgomotul care-i însoţeşte uneori manifestările? Cine inventează unitatea de măsură pentru valoare? Se creează etalonul gustului personal al directorului, apar opţiunile relative ale unor comisii, alegeri care sunt invalidate după scurt timp.

❑ **Şi consideraţi că acesta este un risc specific meseriei de actor?**

■ Nu. Dar e o încercare ce uneori poate devasta personalitatea unui actor aflat la început. Riscul esenţial este însă această îndepărtare de mărturisirea sufletului propriu. Categoric, arta teatrală trebuie întreţinută. Cultura nu este pură fascinaţie, ci are o viaţă care trebuie susţinută. Dincolo de podoabe şi de fast, de sărbători şi de lumini strălucitoare se află un organism fragil, în mişcare, într-o căutare nesfârşită, şi care nu poate trăi în absenţa ataşamentului şi iubirii adevărate. Noi încă funcţionăm, ca în vremuri revolute, la capitolul ambiguu denumit „manifestări culturale“. Suntem asimilaţi poate cu saltimbancii, cu cei care distrează oamenii; şi atât. La acest capitol intrau odinioară atât cei care, să zicem, jucau popice pe plajă, cât şi cei care rosteau versuri de Topârceanu. Or această latură a teatrului, de divertisment, care este foarte importantă, e numai o faţetă a lucrurilor, iar dimensiunea culturală este alta. La Operă se duce publicul care este pregătit. Nu poţi să iei de pe stradă pe cineva care nici măcar atunci când era mic nu a văzut un spectacol la „Ţăndărică“ şi să-l duci la Operă. Există nişte trepte care sunt urcate în timp. Iată de ce trebuie întreţinută cultura. Nu toţi au capacitatea să înţeleagă un anumit fenomen cultural. Şi, astfel, tâlcurile care ar trebui câştigate prin lumea înfăţişată de un spectacol se risipesc ori se dovedesc inutile. Pentru a umple acum sălile e necesar să se facă importante concesii gustului comun, şi atunci ne întoarcem la divertismentul pur, adeseori ieftin şi lipsit de orice reflex de profunzime. Fireşte că nici divertismentul nu este un gen uşor. Nu vreau să fiu înţeles greşit. Dar nu putem consuma la nesfârşit afectările şi manierizarea. Eu am făcut revistă şi ştiu cât este de greu, pentru că acolo se realizează primul impact cu teatrul al unui public, să-i zicem, mai comod. Dacă actorii de la revistă câştigă acest public, treapta spirituală următoare e deja ceva mai aproape, mai uşor de atins. Se formează un public pentru comedie, preferinţele pot evolua, se creează obişnuinţa de a veni în sala de teatru.

❑ **Sunteţi un comentator atent al lucrurilor care se petrec în preajma dumneavoastră, dar evitaţi să vorbiţi despre propria persoană. În câteva dintre cronicile la spectacolele pe care le-aţi jucat în ultimul timp revine ca un leit-motiv fraza: „Dinu Manolache este la cel mai bun rol de până acum“. Ce părere aveţi despre aceasta?**

■ Ar fi fost măgulitor ca fraza să fi aparut la acelaşi critic!

❑ **A apărut totuşi la critici diferiţi, în cronici la spectacole diferite.**

■ Mă amuză, într-un fel... Mă gândesc că totuşi este o interpretare critică firească – actorii au şi ei un drum care e uneori ascendent, alteori, marcat de tot felul de accidente. Există o experienţă care se sedimentează, un tip de strălucire proprie fiecărui actor, o lumină care se schimbă cu vârsta.

❑ **Ce v-a interesat în tinereţe? În general, actorilor cu o anumită personalitate li se pune o etichetă chiar din primul an de existenţă pe scenă: inocenţă, ingenuitate, bonomie...**

■ E o greşeală a criticii.

❑ **Şi a publicului, poate.**

■ E şi greşeala actorului. În tinereţe m-a interesat foarte tare ceea ce putea să-mi facă publicitate. Am muncit foarte mult atunci pentru a mă face cunoscut. Am lucrat în filme, în piese poate neimportante din punct de vedere artistic, dar care mi-au servit pentru a face să se vorbească despre mine. Apoi acest drum a trebuit părăsit, pentru că popularitatea câştigată c şi ea o capcană. E necesar să ştii să renunţi la timp la ispitele facile. Rareori am întâlnit actori cu popularitate şi totodată de valoare. Există pictori care creează tablouri doar pentru a vinde şi există alţii care n-au vândut nici un tablou toată viaţa lor, dar sunt mult mai interesanţi.

❑ **Vi s-a remarcat chiar de la început un anume tip de umor, deloc comun, sec şi foarte percutant. Ce sau cine vi l-a inspirat?**

■ Am avut un profesor foarte bun, pe Octavian Cotescu. El a descoperit aplecarea despre care vorbiţi dumneavoastră acum. De la el pleacă. Eu n-am putut niciodată – cu felul în care gândesc, în care arăt, în care vorbesc – să joc anumiţi eroi din dramaturgia universală sau să-i joc într-un anumit fel, într-o anume viziune regizorală, pentru că aceştia ar fi devenit ilari. Orice aş face, nu pot să scap de această ironie care este conţinută în ceea ce exprim eu. Îmi construiesc toate personajele nu din afect sau dintr-o trăire extraordinară, ci raţional, matematic.

❑ **Ce rol joacă inspiraţia, „cel mai capricios dintre demoni", în alcătuirea personajelor, dacă totul este supus unei ordini atât de precise?**

■ Inspiraţia ţine de misterul teatrului. Dar lipsa de inspiraţie se poate escamota uneori.

❑ **Tot prin luciditate?**

■ Printr-o soluţie care ţine tot de raţionament. Există roluri în care, dacă încerci să faci prea mult, nu e bine. Dacă faci prea puţin, iar nu e bine. Am avut de-a face cu astfel de roluri. „Miza" era la colegi şi partiturile noastre nu trebuiau să intre în disonanţă. Accentele piesei nu trebuie distruse, chiar cu riscul de a mă vedea eu mai puţin. De aceea colegii mei s-au simţit confortabil când au jucat cu mine. Am trecut foarte uşor peste orgoliile inutile.

❑ **Ce importanţă are tinereţea, perioada de început, pentru un actor?**

■ Oh, da, tinereţea... Predau la A.T.F. de şapte-opt ani. Cred că şcoala românească de teatru este foarte bună, în pofida sărăciei, care bântuie de altfel în toată cultura. Metodele folosite în şcoală şi experienţa profesorilor ghidează studenţii pe acel întortocheat şi nesfârşit drum către sine. Nimeni nu garantează că viitorul actor va fi o vedetă, însă se încearcă îndepărtarea lui de capcanele neadevărului. În teatru, falsul se vede. Pentru a fi adevărat, un actor trebuie să aibă curajul de a se exprima pe sine. Această descoperire interioară este însă foarte dificilă. Studenţii vin, de cele mai multe ori, pregătiţi într-un fel anume, au prejudecăţi, îşi maschează defectele, şi atunci nu ştiu cum să le folosească mai târziu, eventual în avantajul lor. În ceea ce priveşte primul meu rol, îmi amintesc că în 1979 se deschisese Teatrul Foarte Mic, unde am jucat în **Copiii lui Kennedy**, piesă pusă în scenă de Dragoş Galgoţiu. În acest spectacol interpretam un soldat tarat după războiul din Vietnam, care se destăinuia prin lungi monologuri. În urma acestui rol am fost şi angajat la Teatrul Mic, pe care nu l-am părăsit de atunci. Am avut apoi colaborări cu toţi regizorii care lucrau acolo: Cătălina Buzoianu – în **Nişte ţărani**, **Ivona, principesa Burgundiei**, **Maestrul şi Margareta** –, cu Silviu Purcărete, cu Cristian Hadji-Culea, la **Mitică Popescu**. Sunt benefice întâlnirile cu regizori importanţi atunci când intri în această meserie. Îi îndemn pe studenţii mei să colaboreze cu regizorii din promoţii apropiate pentru că vor trebui să creeze împreună spiritul acestei generaţii.

❑ **Vă provoc să vă definiţi răspunzând la o întrebare: ce înseamnă farmecul unui actor?**

■ Ei, cred că e o întrebare foarte bună pentru Florin Piersic... O definire a acestui termen e un lucru delicat. Cred că nu există actor care să nu aibă farmec. Nici măcar cei care joacă roluri de antipatici, de anti-eroi, personaje diabolice – fiecare trebuie să aibă şarmul lui. N-am întâlnit antipatici perfecţi. Farmecul este un har şi în această meserie nu poţi trăi dacă nu-l ai.

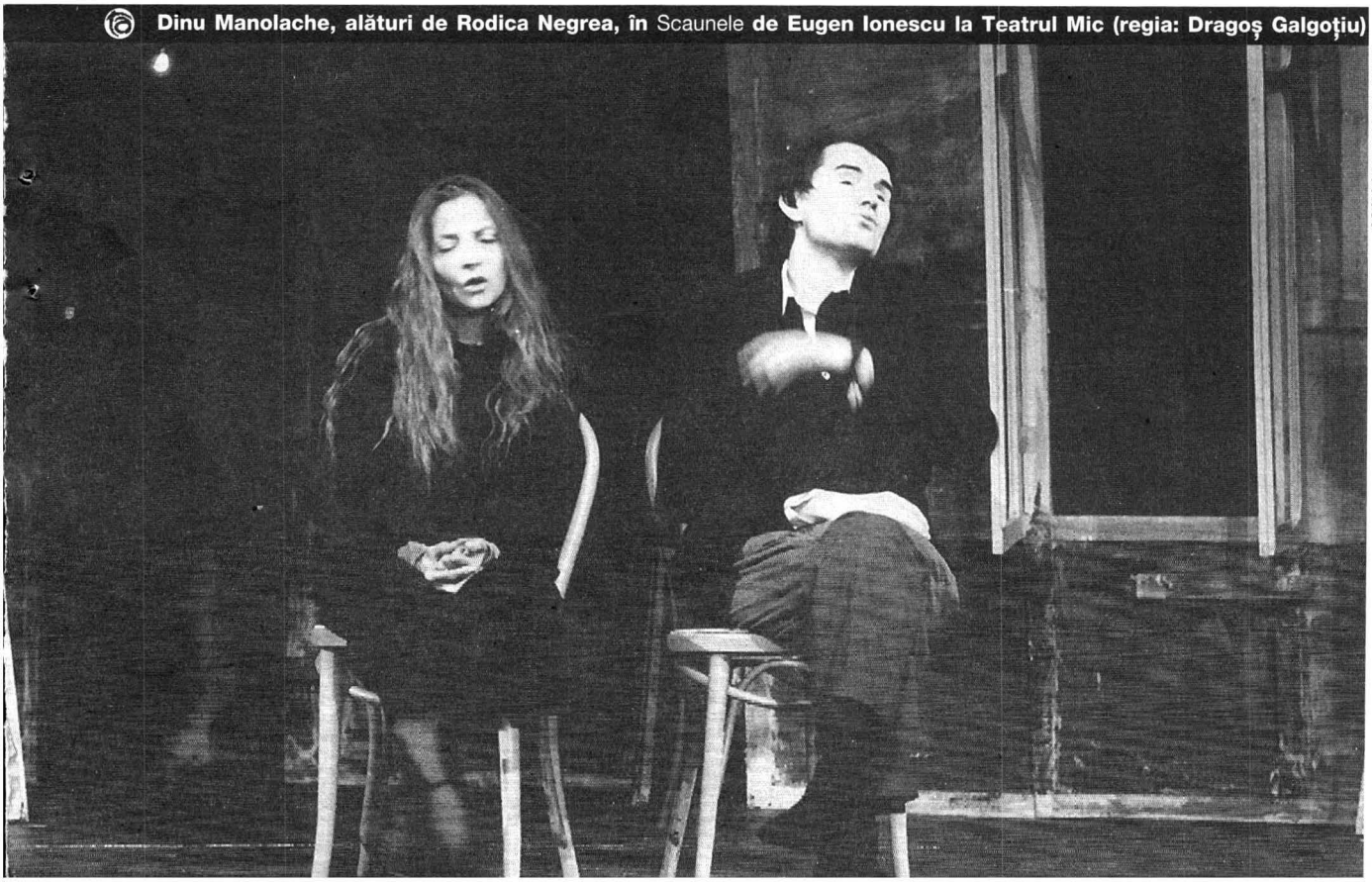
❑ **Aţi spus că unii actori nu reuşesc să se mărturisească nici în decursul unei întregi cariere...**

■ Da. Se ascund după tot felul de măşti, folosesc clişee...

❑ **...cu atât mai puţin s-ar putea dezvălui cu sinceritate în timpul unui interviu. Ce există totuşi în penumbra actorului?**

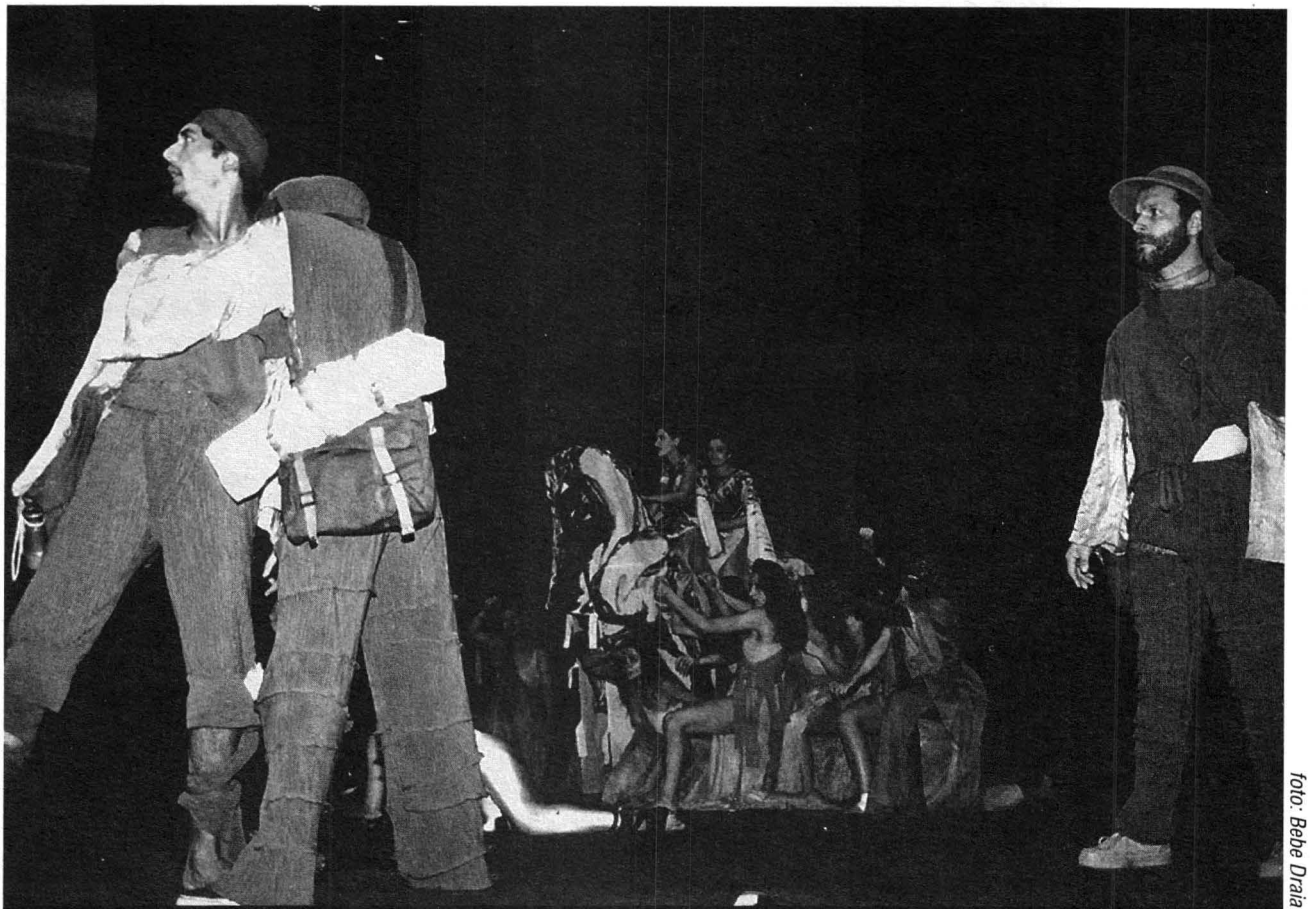
■ Există tot felul de probleme, amărăciuni, tensiuni, o încordare zilnică şi o risipire. Drumul către sine nu înseamnă să fii tot timpul acelaşi, să te cauţi într-un punct fix, ci este o căutare în care urci treptat, cu surprindere, uneori deziluzionat, alteori cu o încântare copilărească. Toate studiile psihanalitice demonstrează că în om se află şi măştile cele mai întunecate, înspăimântătoare, ipostaze necontrolabile, dar şi măştile ingenue care dilată spaţiul interior: dragostea, mirarea; toate trebuie descoperite, explorate şi apărate de tentaţiile facilului. În fond, nimeni nu ştie prea bine cine este cu adevărat. În penumbra actorului stau toate personajele pe care le-a jucat, singurătăţile lui, lucrurile pe care nu le-a putut comunica, atmosfera unui spectacol, emoţia pe care simte că o trezeşte uneori în public, aşteptarea, speranţa...

ADINA BARDAŞ



Dinu Manolache, alături de Rodica Negrea, în Scaunele **de Eugen Ionescu la Teatrul Mic (regia: Dragoş Galgoţiu)**

foto: Cătălin Anastase



Scenă din Penthesileea de Mioara și Adrian Cremene după Heinrich von Kleist la Constanța (regia: Cătălina Buzoianu)

foto: Bebe Draia

JOCURILE ZEILOR ȘI ALE OAMENILOR

PENTHESILEEA de Mioara și Adrian Cremene, cu fragmente din Penthesileea, regina Amazoanelor **de Heinrich von Kleist. Traducerea: Mioara Cremene ● TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA ● Data reprezentației: 17 octombrie 1996 ● Regia artistică și versiunea scenică: Cătălina Buzoianu ● Scenografia: Marcel Chirnoagă ● Costumele: Velica Panduru ● Muzica: Iosif Hertea ● Mișcarea scenică: Mălina Andrei ● Distribuția: Ana Ioana Macaria, Daniela Bostan (Penthesileea), Irina Scutariu (Geta), Ileana Ploscaru (Marea Preoteasă), Elena Gurgulescu, Nina Udrescu, Diana Cheregi, Maria Nestor, Cristina Oprean Ciorei (Preotese), Gabriel Duțu (Ahile), Lucian Iancu (Ulise), Vasile Cojocaru (Diomed), Iulian Enache (Antilohus), Lică Gherghilescu (Automedon), Alice Cojocaru (Artemis), Laura Crăciun (Pallas Athena), Ana Maria Tramundana (Afrodita), Elena Gurgulescu (Isis), Nina Udrescu (Ka), Octavian Jighirgiu (Dionisos), Eugen Mazilu (Tiphon), Radu Niculescu (Ganimed), Iuliana Gavaz (Melpomene), Fatima Aminou Perianu (Prințesa africană), Cosmin Chivu (Un căpitan); în alte roluri: Gabriela Belu, Daniela Diaconescu, Daniela Manolache, Rovena Paraschivoi, Mădălina Petrencu, Clara Ghiuvelechian, Mirela Klein, Lorette Enache, Daniela Vitcu, Oana Sandu, Daniela Pocea, Cristina Vârtejan, Adriana Dragomir, Dicran Asarian, Marius Maftei, Cosmin Mihale, Florentin Roman, Iulian Lincu, Tiberiu Roșu, Adrian Bădilă, Gabriel Montescu ș.a**

Dinspre miturile Greciei vechi, prin sufletul tulburat al dramaturgului-soldat Kleist, poposind în literatura exilului românesc (Mioara și Adrian Cremene), amazoana Penthesileea ajunge, datorită Cătălinei Buzoianu (versiunea scenică), la teatrul din Constanța, producând evenimentul la care orice colectiv teatral jinduiește.

Legenda spune că Penthesileea nu se poate căsători decât cu bărbatul pe care-l va învinge în luptă. În drama sa atât de înaripată, Kleist exprimă tulburarea sufletelor care nu-și pot potrivi instinctele, sentimentele, înaltelor comandamente ale zeilor. Penthesileea și Ahile se îndrăgostesc unul de altul când își observă slăbiciunea, nu ca urmare a admirației fiecăruia față de puterea celuilalt. Contradicția romantică este lucid și ironic comentată de autorii adaptării și extrapolată în spirit contemporan de regizoare. Nu doar zeii se opun sentimentelor dintre Ahile și Penthesileea, ci și oamenii, în special oamenii. Geta o vrea pe regina amazoanelor doar pentru ea, la fel și comilitonii lui, pe Ahile: solidarități impuse, handicapuri transformate în complexe de superioritate. Zeii și profeții nu sunt deloc străini de funcționarea acestei părți imunde a vieții, pe care o folosesc în jocurile lor, la fel de suspecte sub raportul moralei comune. Cetatea Troiei își părăsește timpul pre- și anistoric, devenind unul din locurile de luptă de pe un continent îndepărtat, unde

– ca în „1984" al lui George Orwell – se înfruntă, amestecându-se, partizani ai independenței și mercenari, idealiștii tuturor războaielor și mitocanii tuturor oștirilor. Prezența unei armate cosmopolite de femei ce și-au mutilat feminitatea pentru a se adecva cerințelor luptei nu este de natură să-i mire nici pe grecii care știau totul despre lume, nici pe spectatorii de azi, care știu că feminitatea unei vedete cum a fost Elena trebuie plătită cu sacrificiul mai mult sau mai puțin vizibil al semenelor ei. Luptători din toate continentele se adună sub zidurile Troiei, opunându-se grecilor „civilizatori", lipsiți de civilizație. Dinamica spectacolului organizat de Cătălina Buzoianu urmărește „mișcarea care deplasează liniile", taberele își modifică mereu nu doar idealurile, ci și consistența. Începutul spectacolului, expozitiv și liniar, are marele merit de a explica în termeni clari datele conflictului, caracteristicile personajelor, poruncile zeilor și intențiile oamenilor. Este un gest de maximă politețe față de spectator, care nu are obligația de a veni cu povestea știută de acasă, la teatru urmând să admire talentul de a construi coduri al regizorului.

În cadrul scenografic creat de Marcel Chirnoagă, în care există și dimensiunea cosmică, și fragilitatea omenească, și puterea visului de a transforma realul, în costumele Velicăi Panduru, care sugerează fără ostentație legătura cu lumea modernă, trupa teatrului își acordează mijloacele la structura polifonică a spectacolului.

Ahile și Penthesileea sunt înconjurați de grupuri de confidenți, prieteni și invidioși admiratori, sunt supravegheați de șefi formali și informali, sunt determinați de poruncile și de capriciile zeilor, și toată această complexă rețea de subordonări capătă concretețe, substanță, prin puterea interpreților de a exprima intensitatea trăirii și armonia retoricii. Complexa țesătură a partiturii muzicale (Iosif Herțea), acuratețea mișcării scenice (Mălina Andrei), cultivarea expresiei vocale (Ileana Cârstea-Simion) sunt tot atâția factori care contribuie la imaginea globală a spectacolului, la modul în care el funcționează ca o oglindă a lumii și nu a unui eu, oricât ar fi acela de interesant.

După reverența în fața trupei ca atare, completată și cu alte forțe artistice performante, trebuie remarcate contribuțiile individuale ale unor interpreți care imprimă pecetea personalității lor partiturilor solistice: Ileana Ploscaru – inteligența fanatică, respectând întru totul ritul sacru al Marii Preotese, Elena Gurgulescu și Nina Udrescu, preotese și zeițe pe care priveliștea zbaterii muritorilor le sensibilizează, dar nu le transformă, Lucian Iancu – un Ulise care dotează cu autoritate toate ipostazele vicleniei denumită înțelepciune.

Tinerii, Daniela Bostan – Penthesileea, Irina Scutariu – Geta, Gabriel Duțu – Ahile, par oarecum copleșiți de sarcina de a purta, de a trage după ei acest cosmos imaginat de atâția autori și întrupat de atâția actori. Ei joacă, dar nu vibrează, și evoluția lor punctează, fără a însufleți sau emoționa. Dincolo de construcția lui savantă, valoarea spectacolului imaginat de Cătălina Buzoianu vine din emoția, din compasiunea care justifică tot acest efort. Orice imprecizie sau interpretare neutră alterează impactul întregului. Când dintr-un asemenea spectacol dispare elanul, devotamentul inițial, el nu se degradează, ci piere. În durata performantă va consta examenul real al trupei din Constanța, care, prin colaborarea cu regizoarea Cătălina Buzoianu, a reînnodat tradiția marilor spectacole din Festivalurile teatrului antic.

MAGDALENA BOIANGIU

DIVINA IDIOȚENIE A FORMEI

OPERETA de Witold Gombrowicz. Traducerea: Eörsi István și Pályi András ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentației: 21 septembrie 1996 ● Regia: Tompa Gábor ● Decorurile și costumele: Dobre-Kóthay Judit ● Muzica: Lászlóffy Zsolt și Incze G. Katalin ● Distribuția: Csiky András (Maestrul Fior), Boér Ferenc (Principele Himalaj), Spolarics Andrea (Principesa Himalaj), Bács Miklós (Contele Charme), Hatházi András (Baronul Firulet), Gajzágó Zsuzsa (Albertina), Borbáth Júlia, Ille Ferenc (Părinții Albertinei), Csutak Réka, Bandi András Zsolt (Pungășeii), Szikszai Rémusz (Părintele paroh), Salat Lehel (Președintele), Dehel Gábor (Generalul), Panek Kati (Marchiza), Negy Dezsö (Profesorul), Biró József (Contele Hufnagel), Bogdán Zsolt (Bancherul), Fülöp Erzsébet (Soția lui), Tordai Tekla (Menajera preotului), Kardos Róbert (Valetul Wladislaw), Madarász Lóránd, Szabó Jenö, András Lóránt, Dimény Levente, Keresztes Attila (Valeții), Kántor Melinda (Cerșetorul), Lázár Gabriella, Tóth Tünde (Doamnele), Orbán Attila, Dimény Áron (Domnii).

Pentru publicul – dar și pentru oamenii de teatru – de la noi, Witold Gombrowicz este încă, în bună măsură, un nume exotic, în ciuda faptului că opera sa dramatică, alcătuită, de altfel, din numai trei piese, a fost tradusă (de Olga Zaicik, într-un volum apărut în 1988), ca și în ciuda faptului că autorul polonez e frecvent jucat și intens comentat în alte spații culturale. Ce-i drept, prima lui scriere pentru teatru, **Ivona, principesa Burgundiei** (1935), a făcut obiectul unei oarecare atenții înainte de 1989, când a fost montată, dacă nu mă înșel, în două teatre. În ultimii șapte ani însă, adică exact atunci când era de așteptat ca acest dramaturg atât de original să fie „redescoperit" cu entuziasm și în România, doar Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, prin regizorul Cristian Pepino, și, la sfârșitul stagiunii trecute, Teatrul Maghiar din Cluj, prin regizorul Tompa Gábor, și-au adus aminte de el. Mai exact, de ultima lui piesă, **Operета**.

Elaborată în mai multe variante, pe parcursul a 11 ani (o primă versiune datează din 1955, pe când autorul era încă un obscur funcționar de bancă în Argentina, varianta definitivă fiind publicată în 1966 la Paris, unde Gombrowicz avea să și moară, în 1969), lucrarea îmbracă într-un veșmânt stilistic desăvârșit obsesia nu numai literară, ci și existențială a scriitorului: Forma. Contrariu, pe de o parte, al Vieții, căreia îi determină și îi impune mortificarea prin fixare, contrariu, pe de altă parte, al Adevărului, căruia îi falsifică substanța deturnând-o în aparențe, Forma este pentru Gombrowicz în același timp un inamic mereu de combătut și – paradox inerent soartei creatorului – un ideal mereu de urmărit. Această dilemă chinuitoare se concretizează – și se rezolvă, totodată, impecabil – în **Operета**. Chintesență, în plan teatral, a tot ceea ce Forma are mai vicios și mai detestabil, operета, cu „idioțenia ei divină", cu „scleroza ei cerească" (sunt

cuvintele lui Gombrowicz din „Comentariul" ce prefaţează piesa), reprezintă în acelaşi timp, cu „minunata ei aspiraţie spre cântec, dans, mimă, mască", un gen „perfect teatral". Este „teatrul perfect". Şi tocmai de aceea este, pentru spiritul virulent sarcastic al dramaturgului, modelul ce se oferă de la sine spre a fi adoptat şi distrus – şi anume, umplând „goliciunea schematică a operetei cu un dramatism real". Acest „dramatism real" înseamnă, tradus în termenii conflictului propriu-zis din piesă, răsturnarea socială produsă de revoluţia pe care valeţii o declanşează împotriva nobililor stăpâni. Că revoluţia în chestiune porneşte de la o paradă a modei (un alt apogeu al Formei, insistent cultivat de nobilii înşişi) e o împrejurare ce poate fi trecută deopotrivă în contul maliţiei autorului şi în contul maliţiei atotcuprinzătoare a Istoriei...

Imagine din Opereta **de W. Gombrowicz la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (regia: Tompa Gábor)**

Este o notă pe care o atinge, îndulcită de umbra unei amărăciuni vibrând în surdină, şi montarea lui Tompa Gábor. Regizorul a izbutit nu doar să descifreze înţelesul unei însemnări a lui Gombrowicz din pomenitul "Comentariu" – „Idioţenia monumentală a operetei îmbinată cu patosul monumental al istoriei – masca operetei îndărătul căreia sângerează din pricina unei dureri comice chipul strâmb al omenirii – iată care ar fi, cred, cea mai adecvată punere în scenă pentru **Opereta**" –, ci şi să-l activeze expresiv în spectacol. Cu ajutorul excelentelor costume create de scenografa Dobre-Kóthay Judit, pe scenă prinde viaţă o lume graţios-artificială, a cărei stupiditate surâzătoare e impasibilă în faţa primejdiei ce începe să mocnească în jur. Nici „asupriţii" nu au un aer mai inteligent; ei se supun imboldurilor sediţioase ale lui Hufnagel, fostul valet deghizat în conte, cu aceeaşi râvnă tâmpă pe care au pus-o în lustruirea încălţămintei vechilor stăpâni – lucru firesc, de vreme ce scopul suprem al revoltei constă în preluarea de la „asupritori" a hainelor, simbol al Puterii. Revoluţia însăşi este un iureş dement, aiuritor, în care doar măştile se schimbă, nu şi cei ce le poartă. Iar happy-end-ului piesei, în care dramaturgul glorifică nuditatea (= autenticitatea) întrupată de Albertina, Tompa îi substituie imaginea încremenită a unei umanităţi ce-şi va relua, după zguduirea de moment, ritualurile aceleiaşi existenţe lipsite de sens... Goana pe loc a acestui univers, mecanic mai degrabă decât viu (amintind cumva, în subsidiar, de **Cântăreaţa cheală** montată de Tompa, ca şi de absurdul al cărui precursor este socotit, prin piesele, dar şi prin romanele sale, Gombrowicz), e acompaniată de acordurile voios-sumbre ale valsurilor cântate de o mică orchestră amplasată în fundal, într-o nişă supraînălţată; spre ea se caţără, trudnic, la început, siluetele indistincte ale mulţimii din scenă şi asupra ei rămâne fixat ultimul fascicul de lumină. Să fie o denunţare a mecanismului ce mişcă din umbră firele întâmplărilor sau un omagiu tăcut adus superbei inutilităţi a Artei, totuşi, eterne? Clipa de mister sporeşte rezonanţa tulburătoare a spectacolului.

ALICE GEORGESCU

Scenă din acelaşi spectacol

P.S. Regret că nu pot analiza cu aplicaţie contribuţiile actoriceşti – fără cusur, altminteri –, dar distanţa de la care am privit reprezentaţia avantaja decisiv perspectiva de ansamblu. Poate, cu altă ocazie...

TARTUFFE, UN MIT METAMORFIC

TARTUFFE de Molière. Versiunea românească: Romulus Vulpescu ● TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU" DIN BRAŞOV ● Data reprezentaţiei: 27 octombrie 1996 ● Regia: Mircea Cornişteanu ● Decorurile: Puiu Antemir ● Costumele: Doina Antemir ● Distribuţia: Mircea Andreescu (Tartuffe), Costache Babii (Orgon), Paula Ionescu (Elmira), Dana Trifan (Mariana), Radu Negoescu (Damis), Adrian Răţoi (Cleant), Viorică Geantă Chelbea (Dorina), Andrei Ralea (Valer), Virginia Itta Marcu (Doamna Pernelle), Gabriel Săndulescu (Domnul Loial), Dan Săndulescu (Comisarul), Constanţa Cisar (Flipota), Marius Cisar (Laurent 1), Vitalie Bichir (Laurent 2).

În prima sa suplică adresată regelui Ludovic al XIV-lea, Molière începe prin a-i spune că „datoria comediei fiind de a-i corija pe oameni distrându-i, am crezut că n-aveam ceva mai bun de făcut decât să atac, prin zugrăviri ridicole, viciile secolului meu, printre care ipocrizia e, fără îndoială, unul din cele mai frecvente, din cele mai incomode şi din cele mai periculoase". Cu atât mai rele – continuă ilustrul autor într-o prefaţă – cu cât în timp ce marchizii, preţioasele ridicole, încornoraţii şi doctorii au suportat cu bunăvoinţă felul în care i-am reprezentat şi chiar au părut că se amuză şi ei înşişi, împreună cu toată lumea, ipocriţii s-au vădit a nu şti deloc de glumă. Au socotit că am făcut o crimă de neiertat. Şi s-au ridicat împotriva comediei mele cu o furie înspăimântătoare.

Interzisă, supusă unor represiuni ignobile, perfide, piesa a trebuit să fie modificată pentru a putea apărea pe scenă – după ani de la prima ei versiune –, cabala împotriva ei enervându-l, se pare, până la urmă, şi pe monarh, care i-a dat dezlegarea şi „permisiunea de a fi reprezentată în public, la 5 februarie 1669, şi chiar din această zi să fie jucată de către trupa Regelui" – cum scrie pe cel dintâi exemplar tipărit.

Ilustrul scriitor elabora, deci, cu sentimentul istoriei, sub zodia universalităţii. Molière, conchide Sainte-Beuve, deşi face parte din veacul în care a trăit, e mai curând al tuturor timpurilor, este omul naturii umane.

Tipul ipocritului, al impostorului a fost veşnicit prin opera sa; modelele reale având şi ele o vitalitate inebranlabilă, reprezentarea comediei **Tartuffe** corespunde unei nevoi perene de a sancţiona atare inautenticităţi, totdeauna agresive. Premiera braşoveană o face cu incisivitate şi umor; cu mult umor. Ne distrăm deci din nou la priveliştea făţărniciei, dar şi la cea a credulităţii, ce face atâtea victime azi, ca şi odinioară. Că provine din bigotismul orb al bătrânei doamne Pernelle această credulitate, sau din prostia domnului Orgon, e mai puţin important. Spectacolul afirmă că putem fi traşi uşor pe sfoară de tot soiul de ambuscaţi ce ştiu să se prefacă a fi oameni de condiţie morală şi în care, la prima vedere, poţi jura. Aceştia cunosc arta prefăcătoriei şi ţi-ar trebui măcar o

Tartuffe e un personaj metamorfic nu doar în timpul de acţiune al piesei, ci în toate timpurile. Forma aceasta de parazitism social e atât de răspândită, şi în morfoză continuă, încât nu se poate să nu te bucure ori de câte ori are loc o dezvăluire şi o pedepsire a făptaşilor din areal. Publicul actual primeşte cu satisfacţie vădită trimiterea la închisoare a Impostorului şi nici nu se sinchiseşte de faptul că a fost nevoie de intervenţia deus-ex-machina a însuşi Regelui pentru ca să se facă dreptate – nu prin lege, ci prin Graţie.

Regizorul Mircea Cornişteanu a creat chiar un adaus ironic – al unei manifestaţii de stradă spontane, în faţa casei lui Orgon –, inserţie atextuală, care, dacă nu e prea convingătoare artistic, minimalizează în schimb finalul artificios. De altminteri, sfârşiturile n-au nici o

foto: Tiberiu Popa

Moment din Tartuffe **de Molière la Braşov (regia: Mircea Cornişteanu)**

câtime de precauţiune înainte de a te lăsa prins în plasă de pramatiile interesate.

Însă, evident, nu învaţă lecţia decât cei ce au păţit-o o dată căci, cum zice şi proverbul, „Nu e doctor mai bun decât Stan Păţitul" (dar nici aceia, întotdeauna). Astfel că escrocii, amăgitorii de profesie, hahalerele care profită de buna-credinţă a semenilor, cameleonii trăiesc – şi se înmulţesc considerabil – infestând atmosfera cu miasmele otrăvite pe care le exală.

importanţă în opera dramaturgului (apud Camil Petrescu) – şi acesta nu face nici el excepţie. Dar, încă o dată, e gândit cu bună zeflemea şi nu se plasează în afara naraţiei într-un fel care să jeneze.

Aşadar, avem de-a face cu o reprezentaţie îngrijită şi voioasă, în ambianţă de epocă, realizată cu gust de Puiu Antemir: salon somptuos, perdele de sorginte dantelieră, pe care unii eroi le închid şi alţii le deschid – după cum le dictează firea şi socotelile –, un şir lung de sfeşnice (frumoasă decorare), un fel

de tron înalt şi umblător, caricaturizare a poziţiei pe care se situează (şi o ocupă efectiv) Tartuffe în casa unde el va fi ariciul adăpostit de sobol (ca în fabulă). Cu ajutorul acestui tron se va consuma şi demascarea Impostorului: soţul, ascuns sub eşafodaj, va putea auzi ce-i propune idolul său evlavios nevestei, doamnei Elmira, şi va ieşi clarificat, strângându-l, furios, de podoabele bărbăteşti pe cel ce încerca să-l încornoreze.

Scena – esenţială, pentru compunerea dramaturgică – e întocmită excelent de cei trei protagonişti ai intrigii, de altfel actorii de bază ai trupei, de mulţi ani. Mircea Andreescu e un Tartuffe (cam vârstnic, totuşi) insidios, malefic, mieros dar şi fieros, lamentându-se, ocărând, înflăcărându-se lubric (mai puţin izbutit însă în postură de craidon excitat), purtându-şi masca în chip hazliu şi disimulând abil, jucând făţiş şi pieziş cu egală dexteritate. Costache Babii, stăpânul casei, trece cu har de la bucuria ce i-o produc veştile faste despre falsul său amic, la supărarea provocată de cei ce-şi bat joc de Ipocrit, apoi la ameninţările cu dezmoştenirea adresate fiilor neascultători şi la groaza de a fi deposedat de bunuri şi dus la închisoare. Actorul are o lunecare atât de lină prin arcanele rolului şi putinţa de a zugrăvi ipostazele cu atâta măsură şi dulceaţă, încât participă cu bunăvoinţă la avatarurile insului întruchipat, şi atunci când acesta e în eroare, şi când e la nevoie. Cucereşte o atitudine pe care o avem în genere faţă de un om necăjit, fie că îşi are partea lui de vină, fie că vina e a altora. Se datorează această atitudine şi faptului că artistul are un umor nativ bogat. De unde şi omenia pe care o degajă chiar şi în roluri ce nu se întemeiază pe această însuşire. El ilustrează convingător apoftegma lui Eugen Ionescu: „Acolo unde nu există umor, nu există omenie", dramaturgul româno-francez explicându-şi şi conceptul, adică: „umor = libertate luată, desprindere de sine". Astfel că şi în această întruchipare molierească a lui Costache Babii e o trăsătură de patetism ce convine neapărat întregului.

Suntem de altminteri îndemnaţi să considerăm azi comediile în sensul în care cu atâta intuiţie şi premoniţie îl caracteriza Sainte-Beuve pe Molière când spunea că omul socotea omenirea asta tristă ca pe un copil bătrân şi nevinovat, care trebuie niţel îndreptat, mai cu seamă alinat, cu ajutorul veseliei. Raţionalismul acestei priviri e, în opera de care vorbim, al Femeii, ea având două exponente: servanta, Dorina, care, ca şi în sprinţarele comedii italiene, e un factotum, acel cineva ce găseşte soluţii situaţiilor imposibile, e sfetnic şi şurubar şiret, devotat casei şi inamic al inamicilor ce pot submina stabilitatea domestică, rezoner inteligent şi intrigant iscusit. În spectacol a fost, într-o bună măsură, astfel Viorica Geantă-Chelbea, ea excelând prin vioiciune şi un râs sincer, gândind poate mai puţin decât se cuvenea dar intervenind cu vervă şi îndrăzneală în daraverile familiei. Cealaltă femeie e stăpâna casei, Elmira. Ea trebuie să fie deosebit de atrăgătoare, pentru ca Tartuffe să cuteze la nurii ei – şi Paula Ionescu este. Ea se cuvine să fie deşteaptă şi vicleană, ca să-l dovedească pe intrusul turpid – şi actriţa chiar aşa o şi realizează. Elmira cere o întruchipare de fineţe în statornicie cu, totuşi, o vagă voluptate în farsa erotică şi chiar cu o pornire tot atât de vagă de abandon – o clipă doar, o clipă fugară, dar care femeie n-a trecut prin asta? Şi artista braşoveană ne lasă s-o întrezărim. Cea mai strălucită interpretare a acestui rol atât de plin şi rotund pe care am văzut-o pe scena română a fost a Dinei Cocea, în compania lui Ion Finteşteanu. Cea de azi, a Paulei Ionescu, se apropie de anterioara prin farmecul personal al interpretei şi calitatea prezenţei scenice, marcată de măsură şi adecvare la sarcina artistică asumată. O singură observare: fastuoasele costume înfăptuite cu talent de Doina Antemir au suferit un minus în rochia roză şi obeză purtată de Elmira şi cu care ea îl cucereşte pe Impostor până la indispensabili – ceea ce e incredibil. Acest ansamblu vestimentar al personajului e defavorizant sub toate raporturile.

Imaginea obtuză a Doamnei Pernelle a conceput-o cu artă şi în deplină claritate, cu nuanţele implicate, Virginia Itta Marcu. Aş semnala, în modul de a vorbi atât al acestei merituoase interprete, cât şi al celor trei mai sus notaţi, o rostire curată, frumoasă. Se deslueşte fiecare cuvânt, fraza are o curgere normală, replica poartă accentele trebuitoare. În cursul Festivalului de dramaturgie contemporană de la Braşov – unde am văzut şi **Tartuffe** – s-au prezentat şi înjghebări scenice în care se vorbea atât de urît, de îngălat ori de repezit, atât de ininteligibil din cauza mormăielilor ori sughiţurilor verbale, încât audibilitatea celor mai multe roluri din spectacolul casei a venit ca o răsplată.

O altă parte din personaje au un relief mai scăzut: Mariana, fiica lui Orgon (Dana Trifan), Damis, fiul lui Orgon (umblând inutil cu o chitară mută – Radu Negoescu), Valer, iubitul Marianei (Andrei Ralea – la temperatura camerei), Domnul Loial, portărel (Gabriel Săndulescu – vesel şi trecător). De neînţeles ebrietatea cronică a lui Cleant, cumnatul lui Orgon (Adrian Răţoi – făcând satisfăcător beţia, dar deloc personajul). Încercări ceva mai acătării de configurare pot fi atribuite lui Dan Săndulescu (Comisarul – cu o lectură nostimă a actului regal ce-l absolvă pe Orgon de urmărire) şi Constanţei Cisar – neîndoielnic cea mai ilariantă apariţie. I s-a făcut un costum cocoşat care o aseamănă cu o căpuşă. Tânăra şi-a construit şi o postură, un mers, o gesticulaţie ce ţin seama de fasonul neobişnuit al obedientei servitoare a Doamnei Pernelle, care se numeşte Flipota. S-au inventat şi doi discipoli ai lui Tartuffe – Laurent 1 şi Laurent 2 – pe care Marius Cisar şi Vitalie Bichir îi prezintă cam în dorul lelii. Ei au şi asiduităţi erotice faţă de Dorina, ceea ce ar putea fi amuzant dacă n-ar fi lipsit de plauzibilitate. Muzica (neatribuită) are factura tocanei măcelăreşti şi e lipsită de orice legătură cu spectacolul; fără aceasta, el ar fi în câştig.

Deşi actorii nu izbutesc totdeauna să umple scena, iar montarea se resimte de o anume devitalizare, **Tartuffe**-ul braşovean e un spectacol ce se urmăreşte cu plăcere. Are haz. Colorit agreabil. Şi formă, constituită dintr-o succesiune de imagini coerente. Nu-i lipsea mult ca să capete şi anvergura artistică revendicată de autor, actorii principali şi regizor.

VALENTIN SILVESTRU

UN AUTOR DEASUPRA IDEOLOGIILOR

Idolatrizat, „demitizat", adulat, contestat, Bertolt Brecht continuă să rămână, chiar şi la 40 de ani de la dispariţia sa, o figură charismatică a culturii secolului XX. Omul, dramaturgul şi teoreticianul de teatru Brecht a fost şi este încă obiectul unor dispute furibunde; partizanii nu ostenesc să-i exalte geniul şi atitudinea consecvent rebelă faţă de autorităţi, pe de o parte, şi consecvent fidelă faţă de comunism, pe de altă parte, adversarii nu contenesc să-i demaşte moralitatea dubioasă în viaţă şi în profesiune, numărându-i legăturile amoroase clandestine şi scrierile suspecte de altă paternitate. Întru acestea, opera lui îşi urmează netulburată cariera scenică, graţie cel mai adesea unor regizori de mărimea întâi, precum, de pildă, Giorgio Strehler, care, în vara lui '96, i-a dedicat în exclusivitate un festival la Piccolo Teatro. În România, după o etapă de efervescenţă spectacologică ilustrată mai ales de regizorul Lucian Giurchescu, în anii '60–'70, dramaturgia lui Brecht a intrat pe o traiectorie sever descendentă, din raţiuni deopotrivă ideologice şi economice (urmaşii scriitorului fiind renumiţi pentru vigilenţa agresivă pusă în urmărirea drepturilor de autor ce li se cuvin pentru a fi avut un strămoş atât de talentat). Ultimii doi ani ne-au adus însă surpriza unui nou interes al realizatorilor de spectacole pentru creaţia brechtiană, recuperată mai întâi în producţii studenţeşti, apoi şi pe scenele profesioniste. Să fie acesta un reflex al înţelegerii mai suple şi mai profunde a noţiunii de libertate creatoare, care nu condiţionează reprezentarea operei de ideologia autorului? Sperăm că da. După cum sperăm că alegerea, în majoritatea cazurilor, a aceluiaşi text, **Opera de trei parale**, cea mai spectaculoasă dintre piesele lui Brecht, se explică nu prin lipsa de fantezie a regizorilor, directorilor de teatru, secretarilor literari etc., ci prin adaptarea tuturor la cerinţele economiei de piaţă – aprig satirizată, de altfel, chiar de scrierea în chestiune...

O decupare elocventă a caracterelor

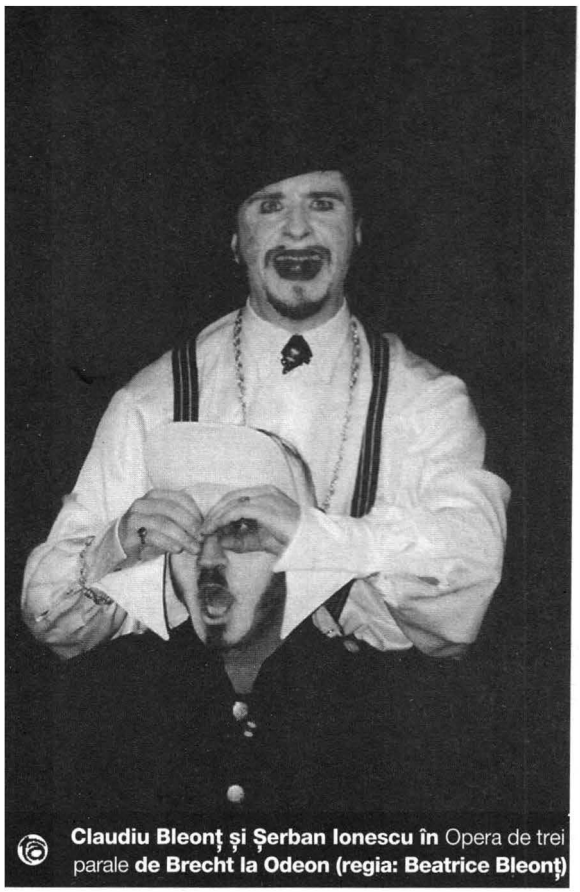
OPERA DE TREI PARALE de Bertolt Brecht – Kurt Weill ● TEATRUL NAŢIONAL DIN TÂRGU-MUREŞ, secţia maghiară ● Data reprezentaţiei: 28 septembrie 1996 ● Regia: Kincses Elemér ● Decorul: Bob József ● Costumele: Kovács Gabriella ● Conducerea muzicală: Eusebio Apostolache ● Coregrafia: Timár Tamás ● Distribuţia: Nagy István (Mackie-Şiş), Tóth Tamás (Jonathan Peacock), Biluska Annamária (Doamna Peacock), Somody Hajnal (Polly), Kárp György (Inspectorul Brown), Fekete Júlia, Fülöp Beáta (Lucy), Mende Gaby (Jenny Speluncă), Szekély Ferenc (Pastorul Kimball), Kilyén László (Mathias), Tatai Sándor (Jakob), Sarkadi Zoltán (Robert), Kozsik József (Walter), Csergöffy László (Ede), Henn János (Jimmy), Magyari Gergely (Filch), Harsányi Zsolt (Smith), Fülöp Beáta, Antal Ildikó (Sulamita), Székely M. Éva (Suzy), Szabó Mária (Betty), Fülöp Emese (Dolly) ş.a.

Înainte de începerea reprezentaţiei, am intrat în bufetul teatrului ca să beau o cafea. Acolo, printre cei aşezaţi la mese, am zărit un domn în vârstă, îmbrăcat în pantaloni reiaţi, cămaşă albă şi vestă, purtând mânecuţe negre şi, în ochiul drept, o lupă de ceasornicar. După prima clipă de stupoare, mi-am zis: „Ăsta trebuie să fie Peachum!". Un sfert de oră mai târziu aveam să constat că nu mă înşelasem. El era – mai exact, interpretul lui, Tóth Tamás –, deşi, în spectacolul târgumureşean, Peachum a devenit Peacock; poate pentru că în englezeşte „peacock" înseamnă „păun", nume potrivit unui caid veritabil.

Am relatat acest scurt episod anecdotic fiindcă el rezumă într-un fel esenţa spectacolului regizat de Kincses Elemér: o decupare netă, riguroasă şi, totodată, elocventă a caracterelor. Pe scena decorată de Bob József cu austeritate (doar câteva elemente – mormane de anvelope uzate, două-trei mobile şubrede – desemnează ambianţa sordidă în care se petrece acţiunea), personajele sunt imediat recognoscibile, chiar şi de cei ce nu le înţeleg cuvintele. Contribuie la asta, desigur, şi costumele create de Kovács Gabriella cu multă atenţie faţă de amănuntul individualizant, ca şi faţă de stilul epocii (anii '20–'30), dar hotărîtor este desenul regizoral, preocupat în primul rând de claritate – a ideilor, a relaţiilor, a concluziilor. Se conturează astfel, pregnant, atât viziunea lui Brecht asupra societăţii contemporane autorului, percepută ca o sumă de raporturi vicioase între bogaţi şi săraci, între puternici şi asupriţi, cât şi, în transparenţă, similitudinile cu realitatea socială de azi, marcată de corupţie, injustiţie, compromis moral. Descrisă în aceşti termeni sec conceptuali, mizanscena lui Kincses Elemér ar părea că păcătuieşte prin, ca să zic aşa, lipsă de culoare. Nimic mai fals: spectacolul are haz şi ritm, interpreţii se mişcă dezinvolt, scenele de grup, îndeosebi, sunt organizate foarte plastic, într-o dinamică îngrijit elaborată. Singura rezervă majoră pe care o trezeşte montarea se referă la faptul că muzica lui Kurt Weill, reorchestrată, pe gustul publicului tânăr, în cadenţe moderne, este, ca şi intervenţiile cântate ale actorilor, înregistrată pe bandă, ceea ce afectează naturaleţea trecerilor de la părţile „în proză" la cele „lirice" şi invers.

Totuşi, actorii au depăşit cu admirabil profesionalism acest handicap (şi pentru ei trebuie să fie frustrantă ipostaza de executanţi în **play-back**), izbutind să portretizeze cât se poate de convingător, pe aceeaşi linie a rigorii şi exactităţii. L-am pomenit la început pe Tóth Tamás în Peachum (sau, mă rog, Peacock); îi amintesc acum pe Biluska Annamária (consoarta lui), Somody Hajnal (Polly) şi Kárp György („tigrul" Brown). Elogii aparte li se cuvin actorilor şi actriţelor care alcătuiesc cele două grupuri, al borfaşilor şi al târfelor, pentru felul cum au ştiut să-şi armonizeze jocul spre a anima personaje colective, fără să-şi piardă, fiecare, identitatea. În dificilul rol Mackie-Şiş, tânărul Nagy István se descurcă onorabil, deşi nu e tocmai avantajat de datele fizice personale. Un moment special prin fiorul subteran de emoţie pe care îl poartă i se datorează, în Jenny-Speluncă, actriţei Mende Gaby. ■

Biluska Annamária, Tóth Tamás şi Mende Gaby în Opera... **brechtiană la TN Târgu-Mureş (regia: Kincses Elemér)**



Claudiu Bleonţ şi Şerban Ionescu în Opera de trei parale **de Brecht la Odeon (regia: Beatrice Bleonţ)**

În stil cabaret

OPERA DE TREI PARALE de Bertolt Brecht. Muzica de Kurt Weill. Traducerea: Tudor Arghezi, Emma Beniuc, Ion Cantacuzino, Isaia Răcăciuni, Florin Tornea ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 1 noiembrie 1996 ● Regia: Beatrice Bleonţ ● Decorul: Constantin Ciubotariu ● Costumele: Doina Levintza ● Orchestraţia şi pregătirea muzicală: Dorina Crişan Rusu ● Distribuţia: Claudiu Bleonţ (Macheath), Radu Panamarenco (Jonathan Peachum), Irina Mazanitis (Celia Peachum), Crina Matei (Polly), Şerban Ionescu (Brown), Sidonia Ganea, Monica Dobrişan (Lucy), Laura Jianu (Jenny Speluncă), Marian Lepădatu (Prezentatorul), Laurenţiu Lazăr (Mathias), Nicolae Urs (Jakob), Mugur Arvunescu (Walter), Constantin Cojocaru (Robert), Florin Dobrovici (Ede), Ioan Batinaş (Jimmy), George Călin (Filch), Marian Ghenea (Smith), Dumitru Bogomaz (Pastorul Kimball), Ana Trofin, Elvira Deatcu, Luminiţa Erga, Laura Ilinca, Doina Şandru, Cristina Alexandru (Damele de la bordel), Ovidiu Niculescu, Florin Oprea, Nicu Coman (Cerşetorii); in alte roluri: Georgeta Albu, Nicolae Nastasia, Nicoleta Tosca, Anca Alvirescu, Adriana Florescu ş.a.

La stingerea luminilor în sală, pe cortina lăsată începe să se plimbe încet ochiul rotund al unui reflector. Este primul indiciu al registrului stilistic înăuntrul căruia Beatrice Bleonţ şi-a amplasat montarea: cabaretul. Cabaretul (politic), gen de spectacol dus la perfecţiune în Germania deceniilor 2 şi 3 – o atestă documentele de epocă şi numeroasele filme ce evocă acele vremuri tulburi şi nebune, unul, faimos, chemându-se chiar „Cabaret" –, este, într-adevăr, veşmântul scenic care se potriveşte de minune **Operei de trei parale** acum şi, poate, aici (căci nici tradiţia autohtonă în domeniu nu e neglijabilă). Formula prezintă totodată un dublu avantaj, dincolo de acest racord istoric şi cultural ce situează exact piesa în contextul care, neîndoielnic, a inspirat-o: pe de o parte, ea îi permite regizoarei obţinerea mult-discutatului şi puţin-înţelesului efect de distanţare – pentru că, prin intervenţiile Prezentatorului, desfăşurarea însăşi a poveştii apare ca un spectacol, un „spectacol în spectacol" – şi, pe de altă parte, îi oferă posibilitatea de a folosi din plin mijloacele de expresie pe care Beatrice Bleonţ le stăpâneşte foarte bine, adică dansul şi cântecul. Proprii prin definiţie cabaretului dintotdeauna, aceste două componente au în spectacolul de la Odeon nu doar un statut privilegiat, ci şi o reală strălucire: actorii cântă **live** – şi nici unul nu cântă rău, aportul Dorinei Crişan Rusu fiind vizibil în rezultat – şi dansează mulţumitor, împlinind frumos tabloul cinetic al montării, compus, bănuiesc, tot de regizoare. De altfel, dimensiunea vizuală, care se sprijină solid pe decorul flexibil al lui Constantin Ciubotariu şi pe costumele elegante ale Doinei Levintza, este deasupra oricărui reproş. Latura mai puţin satisfăcătoare a reprezentaţiei văzute de mine a fost aceea pur dramatică; aici se iveau asperităţi, lungimi, incoerenţe, făcând ca istoria rivalităţii dintre magnificul bandit Mackie-Şiş şi „regele cerşetorilor" Peachum să-şi piardă pe alocuri nu numai semnificaţiile ideologice dorite de Brecht, ci şi înţelesul logic imediat. Vina în acest sens s-ar putea să o poarte insuficientul „rodaj", la data premierei, al spectacolului – şi, dacă e aşa, deficienţele vor fi dispărut, probabil, între timp –, dar şi accidentele de colaborare între actori şi regizoarea care lucrează pentru prima dată cu trupa teatrului. Spre a doua presupunere conduce şi decalajul dintre diversele „prestaţii", cele ale interpreţilor veniţi „din afară" aflându-se, în general, deasupra celor oferite de „băştinaşi". Dintre aceştia din urmă trebuie menţionaţi cu admiraţie membrii bandei lui Mackie – Laurenţiu Lazăr, Nicolae Urs, Mugur Arvunescu, Constantin Cojocaru, Florin Dobrovici, Ioan Batinaş –, care au funcţionat impecabil şi ca grup comic, şi ca performeri individuali; eficient s-au manifestat şi „fetele" lui Jenny-Speluncă, figurată credibil de Laura Jianu. Fără a fi supărător prin ceva anume, menajul Peachum – Radu Panamarenco şi Irina Mazanitis – a prezentat un profil actoricesc oarecum ezitant. Dimpotrivă, Şerban Ionescu i-a dat poliţistului Brown trăsături prea apăsate, compoziţia sa grotescă, delectabilă ca număr solistic, rimând fals cu ansamblul. Dintre „străini" i-am reţinut pe George Călin, într-o mică secvenţă gimnastică, şi în special pe studenta Crina Matei, care, în Polly, dovedeşte atât o înzestrare vocală puţin comună, cât şi o forţă interpretativă demnă de semnalat. Nu ştiu pe care dintre cele două actriţe trecute în program (revoltător de bogat în greşeli, în treacăt fie zis) am văzut-o în Lucy, ambele fiind debutante; oricum, tânăra în chestiune nu e lipsită de calităţi, dar acestea au încă nevoie de disciplinare. În rolul-cheie Mackie-Şiş, Claudiu Bleonţ, nevoit să renunţe la suportul sigur al **emploi**-ului, impresionează prin conştiinciozitate şi dăruire; efortul său mişcător îşi găseşte răsplata în momentul de vârf al spectacolului, songul despre „Viaţa plăcută", pe care actorul îl cântă (în germană) cu o intensitate şi un dramatism literalmente răscolitoare. Este momentul în care se concentrează, parcă, întreaga viziune a lui Brecht asupra lumii piesei şi a lumii sale, întreaga filosofie a gânditorului şi întreaga încrâncenare a omului. Fie şi numai pentru acest moment, **Opera...** lui Beatrice Bleonţ se poate numi o reuşită.

ALICE GEORGESCU

LUMEA CA SCENĂ

CUM VĂ PLACE de William Shakespeare. Adaptare de Nona Ciobanu, după versiunea în limba engleză și după traducerile realizate de Virgil Teodorescu, Lucia Demetrius, Ion Brezeanu ● TEATRUL MIC ● Data reprezentației: 8 noiembrie 1996 ● Regia: Nona Ciobanu ● Decorurile: Iulian Bălțătescu, Nona Ciobanu ● Costumele: Mihaela Ivanov ● Muzica: Iulian Bălțătescu ● Distribuția: Radu Amzulescu (Ducele surghiunit), Papil Panduru (Frederick uzurpatorul), Constantin Bărbulescu, Mitică Popescu (Amiens), Gheorghe Visu (Jacques), Ion Lupu (Le Beau), Vitalie Bantaș (Charles), Constantin Florescu (Oliver), Cristian Iacob (Orlando), Nicolae Pomoje (Adam), Iulian Bălțătescu (Tocilă), Avram Birău (Sir Oliver Martext, William), Sorin Medeleni (Corin), Emil Hoștină (Silvius), Dan Morariu (Hymen), Cătălina Mustață (Rosalinda), Simona Mihăescu (Celia), Adriana Schiopu (Phebe), Liliana Pană (Audrey). În alte roluri: Peter Kubaszky, Mihai Irimia, Constantin Bobeiu, George Tudor, Sebastian Lupu.

Piesa lui William Shakespeare **Cum vă place**, montată pe scena Teatrului Mic de una dintre tinerele noastre „speranțe" în ale regiei, ar trebui analizată succint. Jan Kott, în celebra sa carte „Shakespeare, contemporanul nostru", crede ca teoria dragostei, expusă pe larg în piesă, ar trimite la celebrul dialog platonic „Symposium". Cu toate acestea, este cunoscut faptul că în perioada Renașterii celebru era comentariul „Banchetului" platonician, scris de unul dintre filosofii căruia cultura occidentală trebuie să-i mulțumească pentru traducerea lui Platon: Marsilio Ficino.

Nu întâmplător, acțiunea piesei începe într-o livadă din apropierea casei lui Oliver. Acesta este înfruntat de prâslea Orlando, fratele neglijat, spre deosebire de celălalt frate, Jacques (nu e vorba de Melancolic – între cei doi nu există decât o coincidență de nume), trimis la școli înalte spre câștigul său. Tot din primele scene un mesager amintește de Ducele plecat în surghiun cu Curtea sa în codrul din Ardeni (criticii văd în acest toponim un omagiu adus de dramaturg mamei sale, care se numea Mary Arden), după ce a fost alungat de la tron de fratele său, uzurpatorul Frederick. Ducele, un nou „Robin Hood al Angliei", însoțit de ai săi vasali și companioni Jacques și Amiens, găsește în pădure un spațiu utopic „atemporal", căci toți duc acolo o viață ca-n „veacul de aur". Prima distincție pe care critica o face pune în evidență tocmai această dihotomie natură/civilizație (camerele castelului lui Frederick colcăie de intrigi, Le Beau fiind cel mai machiavelic dintre sfetnicii principelui).

Pădurea din Ardeni a fost interpretată în fel și chip. Poate cea mai simplă dintre interpretări, cea care aproape sare în ochi, e pădurea ca scenă. Nu doar monologul lui Jacques trimite aici (minunată, soluția regizoarei de a exprima cele șapte vârste ale omului transformându-l pe Gheorghe Visu într-un mim cu patru mâini, asemănător cu reprezentarea indiană a zeului Shiva), ci și permanentele aluzii la un spațiu teatral. Locuitorii pădurii, dacă l-am asculta pe Jacques, singurul care rămâne în afara vrăjii ei, sunt nebuni („fools") care văd în puterea pământească împlinirea existenței lor atât de mărginite – și, aici, Ducele și Frederick sunt similari, cu un plus de interes artistic pentru gestul celui din urmă de a se călugări. Nu mai puțin nebuni sunt ceilalți locuitori ai pădurii, îndrăgostiții.

Orlando, deși se plânge în prima scenă de puținătatea educației sale, e un curtean desăvârșit, ce respectă multe dintre condițiile pe care Castiglione le impune nobilului ideal: e manierat, bun atlet, își iubește servitorul bătrân, pe Adam, atât de mult încât intră în tabăra Ducelui cu sabia trasă spre a-i procura hrană. Ironizat de Jacques, explică, tocmai, că a făcut acest gest pentru că se credea în plină sălbăticie și revine la limbajul înzorzonat de la curte, un limbaj transformat de uz aproape în jargon și luat în tărbacă mai ales de Jupân Tocilă. Dar tocmai această curtenie desăvârșită îi joacă o festă. El, ca îndrăgostit, e lamentabil, pentru că pare mai degrabă „îndrăgostit de sine", cum sună reproșul Rosalindei care, deghizată în băiat, îi propune să joace împreună un joc al dragostei. Cu toate că agață sonete petrarchizante prin copaci (Nona Ciobanu dezvoltă imaginea foarte frumos, punându-l pe Orlando să-și scrie sonetele direct pe frunze), nu arată semnalmentele celorlalți îndrăgostiți, parcă împrumutate din tratatul lui Ficino: "fața trasă", „ochii-ncercănați" etc. Ioan Petru Culianu ne asigură că una din trăsăturile proeminente ale acestui **amour curtois** este „vocația suferinței" pe care o manifestă fidelul. Doctorul Bernard de Gordon descrie etiologia bolii, unul dintre semnele ei fiind chiar melancolia. De fapt, Orlando suferă de acea „sminteală" a epocii sale, o sminteală de care a suferit cândva însuși Shakespeare (vezi portretul făpturii iubite din sonetul 130). Îl va vindeca chiar androginul Rosalinda-Ganymed (pentru greci, eroul asociat cu pederastia), învățându-l pe Orlando „din bob în bob amorul". Acest cuplu traduce în plan dramatic platonica iubire superioară, fiind, dacă ne gândim bine, unit deopotrivă prin prietenie și prin dragoste.

Nona Ciobanu sesizează foarte bine caracterul combativ al relației dintre cei doi, care se transformă în anumite momente în luptă corp la corp. Reduta Rosalinda se va prăbuși doar atunci când Orlando va lepăda tot stratul gros de convenționalism al epocii, deși există cel puțin o scenă în care Jacques Melancolicul recunoaște măiestria tânărului: „Ai mintea ageră", spune el și se retrage, înfrânt chiar pe terenul unde se credea campion, cel al „cuvintelor de duh". Dialogul între cei doi rezumă perfect conflictul dramatic: la ieșirea din scenă, ei se numesc reciproc „Signor Amoroso" și „Monsieur Tristesse".

Celelalte perechi de îndrăgostiți nu merită tot atâta atenție. Ei alcătuiesc contraponderea populară, imaginea decupată pentru un anume sector de public format din târgoveți și gospodine, cu mai puțin gust pentru amorul platonic. Cu toate acestea, atitudinea dramaturgului nu poate fi niciodată caracterizată drept elitistă: toate perechile sunt în egală măsură robite zeului Eros. Singurul mai spiritual e Jupân Tocilă (poate că traducerea românească a numelui nu e tocmai fericită, pentru că pierde din „Touchstone" tocmai valoarea nepeiorativă, sensul de „piatră de încercare"), o mască sub care Shakespeare parodiază superficialitatea contemporanilor săi. În gura bufonilor, adevărul nu sună nici subversiv, nici deplasat. Tot în gura lui Jupân Tocilă pune și parodiile sonetelor petrarchiste, pe care personajul le produce cu tot atâta ușurință ca și Orlando, demontându-le mecanismul oarecum... mecanic.

Dar pădurea, cu tot acest joc al esenței și aparenței, al măștilor și al motivului „lumii ca scenă", toate de factură barocă, e deopotrivă un spațiu al descompunerii. Singurul personaj care surprinde această dimensiune a temei, cu rădăcini în „Eclesiast", e Jacques Melancolicul. Toate replicile lui sunt scrise cu cerneala invizibilă a melancoliei (cred că el ar fi putut recita această strofă din poetul francez Charles D'Orléans:

foto: Radu Sigheti

Cătălina Mustață și Cristian Iacob în Cum vă place **de Shakespeare la Teatrul Mic (regia: Nona Ciobanu)**

„...În puțul adânc de-a mea melancolie, / Nu contenesc să scot apa Speranței. / Din ea îmi fac cerneală ca să scriu / Și-atunci când scriu eu inima-mi cernesc / Norocul vine să îmi rupă foaia, / Și aruncă totul cu mare felonie, / În puțul adânc de-a mea melancolie"). Aidoma lui Odiseu, Jacques Melancolicul și-a astupat urechile cu dopuri de ceară pentru a nu mai auzi acel „ducdame", cântecul cu care vechii greci îi invocau pe nebuni într-un cerc. Nu întâmplător acest personaj are acces la timp, de vreme ce e singurul care îl întâlnește pe nebunul cu ceasornic, ce-i amintește de celebrul topos „fugit irreparabile tempus". Jacques este singurul om din codrul Ardeni capabil să „audă" timpul, care în afara pădurii curge normal. Melancolia lui Jacques e deopotrivă scăpărătoare și scormonitoare. El a învățat, ca orice intelectual, lecția trupului nostru trecător prin lume și servește drept învățător atât regilor uzurpați cât și perechilor care se îndrăgostesc, ca întotdeauna la Shakespeare, anapoda. Uneori îți pui întrebarea dacă rolul lui în pădure nu e similar cu cel al lui Prospero, dacă nu cumva cântecul lui i-a atras pe toți în cercul magic al codrului din Ardeni, de unde vor ieși, în final, fiecare cu o învățătură. Jacques Melancolicul e un fost călător, un om ros de curiozitate, care se închide în grota lui, căutând liniștea meditației. El îi servește mai curând pe învinși, rămânând în tot acest timp clovnul tragic, paiața absolută, actorul total care transformă viața într-o imensă scenă. Sminteala lui e mult prea profundă, el trăiește o criză metafizică, comparabilă, poate, doar cu cea a omului modern, e un spirit înrudit cu mult-prea-nefericitul prinț al Danemarcei. Într-o explozie a lumii care îmbobocește cu capetele atinse de gingașele piciorușe ale lui Eros (am folosit un citat din portretul lui Eros pe care unul dintre interlocutorii lui Socrate, Agaton, i-l face zeului în „Symposium"), există undeva, într-un colț, un craniu desenat care nu reprezintă decât melancolia absolută a lui Jacques. Poate cel mai bun argument în acest sens ar fi evocarea unui tablou al pictorului francez Poussin, intitulat „Et în Arcadia ego". Pe fondul general al unui peisaj grecesc autentic, apare, în fundal, un mormânt pe care e așezat un craniu.

O dată cu tema Arcadiei, Shakespeare preia şi revalorifică prin parodiere un întreg gen, cel al literaturii pastorale, care făcea furori în vremea sa. Nona Ciobanu transformă aceste pasaje într-o subtilă parodie post-modernistă, îndreptându-şi săgeţile spre spectatori, pe care îi consideră poate prea carpatini şi prea mioritici. În general, actualizările regizoarei nu scandalizează, ele sunt făcute cu mult umor: pretutindeni, Frederick este însoţit de patru SPP-işti, care, în momentele de oboseală, îl leagănă cu tronul! (Probabil că, în timp, asemenea scene vor fi din ce în ce mai greu de contextualizat.)

În ceea ce-l priveşte pe Jan Kott, citind cartea sa despre Shakespeare am realizat că autorul are dreptate. Travestiul, nu lipsit de valenţe licenţioase, pune la încercare capacitatea lui Orlando de a vedea, dincolo de straiul bărbătesc, sufletul de femeie. Acest mitic androgin, asemănător celui din sonete, deopotrivă stăpân şi Doamnă Neagră, nu e altceva decât sufletul omenesc care, potrivit teoriei lui Jung, e un amestec al principiului masculin (**animus**) cu principiul feminin (**anima**). Travestirea presupune ascunderea **animei**, care nu dispare, ci, dimpotrivă, trece printr-un proces al iniţierii erotice. În direcţia inversă acestui proces evoluează Katharina din **Îmblânzirea scorpiei**, care, cu ajutorul lui Petrucchio, îşi descoperă în final **anima**.

Pariez că dacă Jupân Tocilă ar citi aceste savante consideraţiuni s-ar scărpina în cap şi ar vorbi despre mania unora de a scrie fără cap şi coadă. Spectacolul montat la Teatrul Mic are ritm, imaginaţie, fantezie şi, pe deasupra, mult umor. El mizează insistent pe vizual (ai senzaţia, la un moment dat, că priveşti nişte diorame din muzeul dedicat dramaturgului din Stratford-upon-Avon), iar muzica folk, o strănepoată a trubadurilor, însoţeşte şi augmentează melancolia lui Jacques. Regizoarea este un om cultivat: un personaj care vorbeşte despre iubita lui e însoţit de un violoncel; ca să prinzi sensul imaginii, trebuie să cunoşti o celebră fotografie care înfăţişează un trup de femeie sub forma unui violoncel. Asemenea intertextualităţi, mai rafinate sau trimiţând direct la un referent real (campania electorală, în plină desfăşurare la data premierei), sunt presărate de-a lungul întregii montări. Ironia blândă, înţelegătoare, pe care regizoarea, mergând pe urmele lui Shakespeare, o arată unui personaj ca Phebe, sau flăcăului îndrăgostit de aceasta, o plasează pe Nona Ciobanu într-un spaţiu al post-modernităţii teatrale.

Poate că mult din succesul spectacolului se datorează trupei, destul de omogenă ca valoare. Aş dori să menţionez în primul rând cuplul Rosalinda-Orlando (Cătălina Mustaţă – Cristian Iacob), ce ne-a purtat pe întortocheatele cărări din pădurea celor veşnic îndrăgostiţi. Ar urma pe acest traseu, nu neapărat valoric, Celia (Simona Mihăescu), cu care Rosalinda alcătuieşte o pereche nebunatică, apoi Jupân Tocilă (Iulian Bălţătescu) şi cu totul straniul Amiens (Mitică Popescu). În final, câteva cuvinte despre cel mai greu rol, cel al lui Jacques Melancolicul. Gheorghe Visu nu mi s-a părut nici bun, dar nici rău în acest rol. Am privit jocul lui cu atenţie: faciesul actorului îl indica drept melancolic, dar am simţit un blocaj empatic, ceva nu m-a convins că rolul izvorăşte din adâncimea lui sufletească. Obiectiv vorbind, Gheorghe Visu contribuie, întregind simetria cuplului feminin prin dialogurile sale cu Orlando, la succesul binemeritat al unei tinere artiste, care, sper eu, anunţă naşterea unei noi generaţii de regizori în România.

Dar nu are sens să împart complimente (un compliment e ca întâlnirea dintre doi babuini – l-am citat pe Melancolic), ci voi spune doar: merită să vă amuzaţi şi să vă amintiţi puţin de moarte văzând spectacolul de la Teatrul Mic. „Căci în nemărginitul teatru al lumii se joacă întâmplări mai dureroase decât pe scena noastră."

IULIAN BĂICUŞ

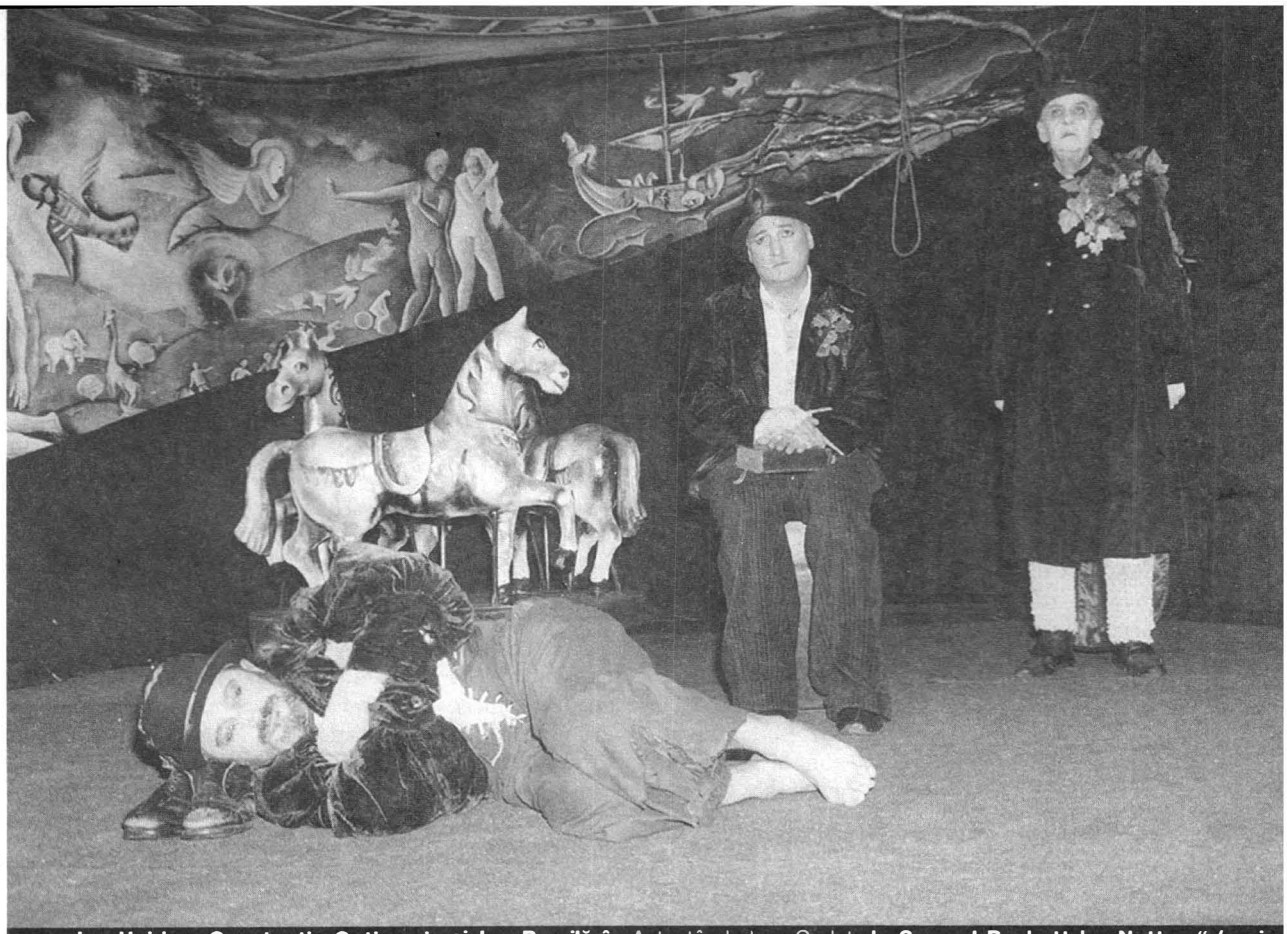
CĂTRE BECKETT, PE CĂRAREA INIMII

AŞTEPTÂNDU-L PE GODOT de Samuel Beckett. Traducerea: Gellu Naum ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentaţiei: 14 septembrie 1996 ● Regia: Dominic Dembinski ● Decorul şi costumele: Adriana Grand ● Ilustraţia muzicală: George Marcu ● Mişcarea scenică: Liliana Iorgulescu ● Distribuţia: Ion Haiduc (Estragon), Constantin Cotimanis (Vladimir), Valentin Teodosiu (Pozzo), Alexandru Jitea (Lucky), Ion Porsilă (Băiatul).

Vrând parcă să-şi contrazică încă de la prima ridicare de cortină a actualei stagiuni firma de „teatru de pe bulevard/teatru de bulevard", „Nottara" a deschis anul teatral cu montarea unui text de Beckett, autor care la noi este mai des invocat decât jucat. **Aşteptându-l pe Godot** nu este conceput însă ca o sfidare (snobare?) la adresa celor ce fac coadă, de ani de zile, pentru bilete la **Puricele**, apropierea de text fiindu-ne propusă pe cărarea inimii, ca să spunem aşa, nu neapărat pe aceea a reflecţiei filosofice, chiar dacă drumurile pot duce, uneori, în acelaşi loc. Principala calitate a descifrării scenice datorate lui Dominic Dembinski este poate tocmai aceea că tratează textul din perspectiva pulsaţiei sale de căldură, de înţelegere umană, descifrabilă sub formula avangardistă ce îl clasa în anii '50 printre operele emblematice ale teatrului absurdului. Principala calitate, pentru că extrage piesa din perimetrul unei datări stricte, dar şi principalul pericol, pentru că alunecarea spre melodramă nu este exclusă, iar uneori, mai ales în partea a doua a spectacolului, ea se şi produce.

Într-un text intitulat „Capitala ruinelor", scris în 1946 şi rămas decenii la rând inedit, Beckett spunea: „Cuvântul «provizoriu» nu mai are nici un sens în universul nostru devenit provizoriu" şi direcţia cea mai validă a montării ne trimite către această idee. Aşa cum atmosfera creată de regie, ca şi de foarte frumoasa scenografie a Adrianei Grand, ne face să ne amintim că în 1932 Beckett a fost unul dintre semnatarii manifestului lui Eugène Jolas, „Poezia este verticală", a cărui primă clauză stipula: „Într-o lume condusă de hipnoza pozitivismului, noi proclamăm autonomia viziunii poetice, hegemonia vieţii interioare asupra vieţii exterioare".

Ciudat este că scăderile spectacolului apar tocmai din stăruinţa regizorului pe o direcţie, altfel, justificată, fructuoasă,



Ion Haiduc, Constantin Cotimanis şi Ion Porsilă în Aşteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett la „Nottara" (regia: Dominic Dembinski)**

lucru ce se conturează cu maximă claritate în zona interpretării. Personajul creat de Constantin Cotimanis, de pildă, ajunge la noi, emoţionează atâta vreme cât nu începe a-şi plânge singur de milă, cât nu ne aruncă lungi priviri pline de înduioşat reproş nouă, „omenirea cea crudă şi indiferentă". Simplitatea adresării ne apropie de spectacol, de text, dar când avem senzaţia că ea se transformă într-o emfază a simplităţii, ne depărtăm. E mai discret, mai interiorizat acest apel la sentiment, la solidaritate umană în interpretarea lui Ion Haiduc, aşa cum balansul comic/liric apare mai bine nuanţat în ceea ce îl priveşte. Bine articulată este şi de această dată prezenţa lui Alexandru Jitea, tânăr actor prin care Teatrul „Nottara" a făcut, suntem siguri, o achiziţie inspirată. Inegal ni s-a părut Valentin Teodosiu, cu momente excelente, unele de-a dreptul tulburătoare, şi cu altele şarjate până dincolo de saţietate. Cu o sarcină scenică nu inexistentă, dar mai puţin hotărîtoare pentru economia spectacolului, Ion Porsilă şi-a condus corect personajul.

CRISTINA DUMITRESCU

SHAKESPEARE: ACELAŞI ŞI MEREU ALTUL

MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de William Shakespeare ● TEATRUL DE STAT DIN ARAD ● Data reprezentaţiei: 19 octombrie 1996 ● Regia: Ştefan Iordănescu ● Scenografia: Doru Păcurar ● Costumele: Oana Botez ● Muzica: Ildiko Fogarassy ● Mişcarea: Alexandru Bairactari ● Distribuţia: Ovidiu Ghiniţă (Vicentio), Zoltan Lovaş (Angelo), Ion Văran (Ascalus), Bogdan Costea (Claudio), Constantin Florea (Lucio), Doru Nica (Temnicerul), Alexandru Bairactari (Thomas Peter), Călin Stanciu (Albow), Teodor Vuşcan (Froth), Ioan Peter (Pompei), Dan Covrig (Barnardin), Aura Călăraşu (Isabella), Gina Cazan (Doamna Overdone), Liliana Balica (Mariana), Ionela Bona (Julietta).

Cu toate că au trecut douăzeci şi cinci de ani de la premiera românească a acestei ciudate tragicomedii shakespeariene (la Teatrul Giuleşti), îmi reamintesc, obsesiv, viziunea regizorală îndrăzneaţă, critică, făţiş îndreptată împotriva dictaturii, a lui Dinu Cernescu şi imaginea terifiantă, coşmarescă a lui Peter Paulhofer, pe catalige, acoperind cu mantia-i roşie întreaga scenă, în final. Am mai văzut apoi şi alte montări şi am înţeles prea bine că semnele create atunci de regizor erau pentru noi, cei de atunci şi de aici, de pe aceste meleaguri. Pentru că în Austria, de pildă, la Theater in der Josephstadt, piesa nu a fost decât prilejul reconstituirii unei Viene medievale, cu străduţe şi ulicioare pitoreşti, cu costume de epocă; nu lipsea decât muzica lui Strauss, dar, dacă mă gândesc bine, ea era parcă emanată de culori şi linii, ca un strigăt de bucurie al vienezilor că în text Shakespeare a vorbit despre ei.

Aflând că Ştefan Iordănescu, curajos reprezentant al noilor generaţii de regizori, cu tenacitate legat de teatrul arădean, a pus în scenă piesa, am fost mai mult decât dornică să văd concepţia unui artist tânăr asupra ei. Voiam să ştiu ce a însemnat această tragicomedie pentru regizor şi interpreţi şi ce aduce ea publicului. Având premiera chiar în zilele Festivalului de teatru clasic, spectacolul creat de Ştefan Iordănescu a demonstrat nu numai faptul că teatrul arădean a fost la înălţimea oaspeţilor săi – Naţionalele din Bucureşti, Craiova şi Cluj, „Bulandra", „Nottara" şi Teatrul Dramatic din Constanţa cu **Penthesileea** Cătălinei Buzoianu –, ci şi că poate sta cu cinste alături de ei.

Cu un singur decor, conceput cu siguranţă artistică de Doru Păcurar – o terasă cu elemente decorative care puteau fi şi neobaroce, şi baroce, cu scări ce coborau pe ambele părţi –, cadrul scenic a îngăduit desfăşurarea întregii acţiuni a piesei, sugerând şi planurile suprapuse (mai ales în scenele lui Angelo), şi diferenţele sociale şi de rang, şi pe cele determinate de condiţia interioară a eroilor. Ideea de contemporaneitate a fost semnificată deschis de costumele Oanei Botez, cu linii moderne, dar şi de jocul nervos, alert, ritmat al interpreţilor.

Noutatea spectacolului nu a constat însă în această actualizare plastică, ci în ambiguitatea personajelor principale, în polisemantismul acţiunilor şi atitudinilor lor, evidente mai ales la Ducele Vienei, Vicentio, interpretat de Ovidiu Ghiniţă: grav, serios, bufon, burlesc, curios, stăpân pe situaţii, declanşându-le sau nefăcând altceva decât să le constate absurditatea, lipsa de sens. Nici un moment nu ştiai dacă a apelat la haina de călugăr pentru a cunoaşte adevărurile ascunse până atunci principelui atotputernic, pentru a-l atrage în cursă pe Angelo, un posibil duşman şi primejdios rival, pentru a-şi consolida autoritatea sau pentru a trăi o altă experienţă de viaţă. Nu ocolea nici momentele de haz sau chiar de ridicol: inteligent, cu simţul umorului şi al deghizării, se strecura printre oamenii simpli, descosându-i, aflându-le gândurile, punând la cale scenariul întoarcerii, bucurându-se de prăbuşirea lui Angelo, dar şi întristându-se de realitatea descoperită.

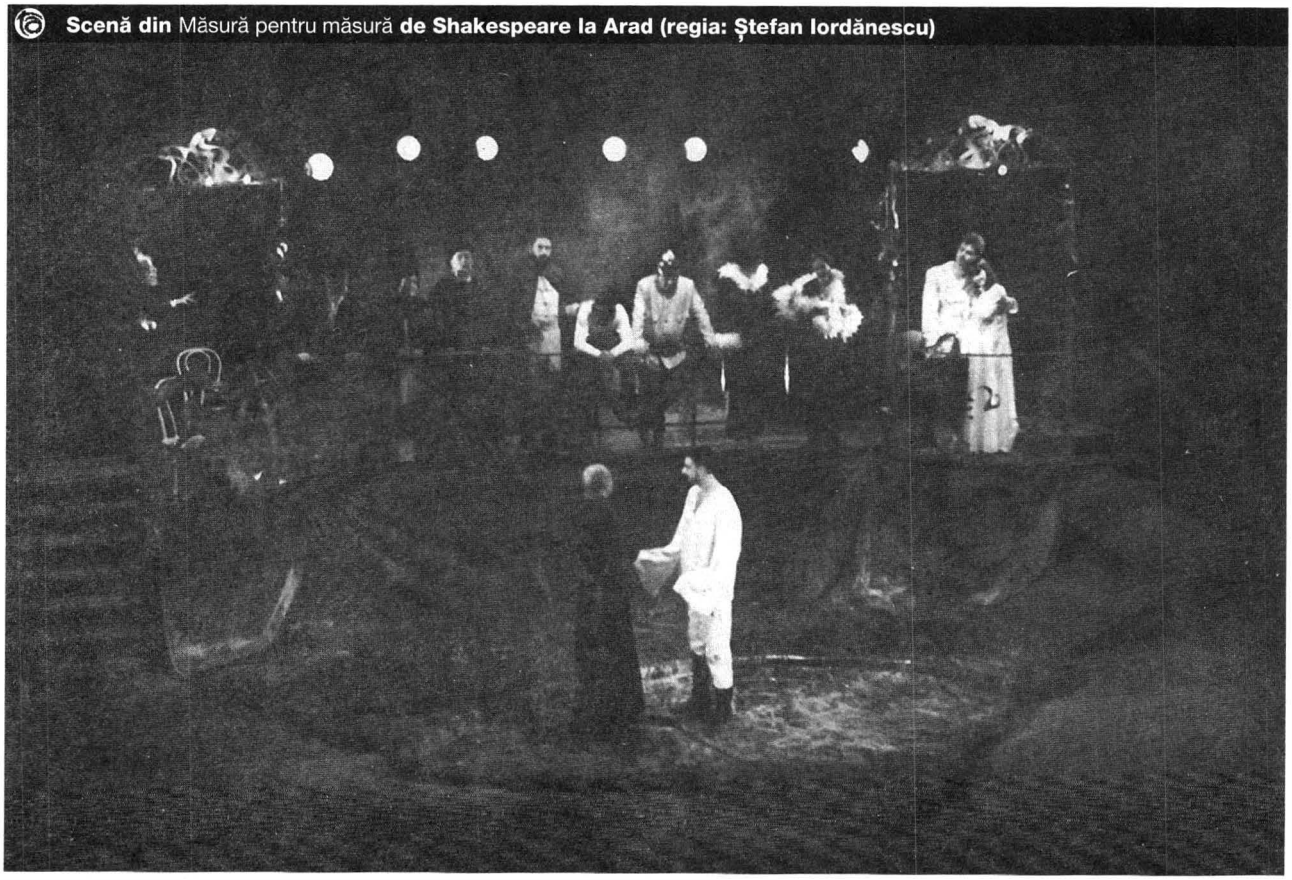
Angelo, la rândul său, întruchipat de tânărul Zoltan Lovaş, a fost un personaj enigmatic, pervers şi normal în egală măsură, crud şi fanatic apărător al justiţiei, ipocrit şi sincer, fiecare apariţie aducând alte nuanţe ale naturii omeneşti, ale contradictoriului psihic uman, stăpân şi sclav al simţurilor. Şi ea proaspătă absolventă a A.T.F., Aura Călăraşu, interpreta Isabellei, s-a încadrat perfect în trupa arădeană, formând o bună echipă tânără împreună cu absolvenţi ai altor şcoli de teatru (cum este Liliana Balica de la Universitatea Ecologică, prezentă pe scenă în rolul Marianei). Isabella creată de Aura Călăraşu este tot un personaj paradoxal şi ambiguu, patima cu care-şi apără cinstea devenind, în fond, la fel de primejdioasă ca şi intoleranţa lui Angelo.

Sensul spectacolului şi al viziunii lui Ştefan Iordănescu constă în relevarea imposibilităţii de a şti unde se termină binele şi unde începe răul, unde şi când au eroii dreptate, minciuna şi adevărul asociindu-se permanent. Din acelaşi univers al incertitudinilor fac parte şi lăudăroşenia sau laşitatea lui Lucio (Constantin Florea), Albow (interpretat de Călin Stanciu) sau Froth (Teodor Vuşcan), Pompei (Ioan Peter) sau Barnardin (Dan Covrig). Fiecare în parte poate fi cumpărat, cum poate fi cumpărat şi Temnicerul (Doru Nica), care poate deveni şi călău pentru a scăpa cu viaţă.

În spectacolul regizat de Dinu Cernescu totul era limpede, dictatorii utilizând orice mijloc pentru a-şi consolida puterea, în timp ce oamenii obişnuiţi trebuiau să se supună, precum Isabella, în final, mută, zdrobită la picioarele colosului cu mantie roşie. La Ştefan Iordănescu nimic nu mai este sigur, totul se schimbă dintr-o clipă în alta, adevărurile se transformă în minciună şi călugării în duci, iar miniştrii sunt mai răi decât călăii, care, la rândul lor, pot fi mai umani decât conducătorii.

Spectacolul se termină, aparent, cu victoria binelui, dar nici acest final nu are în el nimic cert, pentru că jocul poate reîncepe şi caruselul nebuniei poate continua pe această scară unde se urcă şi se coboară continuu, la fel ca şi pe scara vieţii.

ILEANA BERLOGEA



Scenă din Măsură pentru măsură **de Shakespeare la Arad (regia: Ştefan Iordănescu)**

CARTEA LUI LELIO

ZVONURI, BÂRFE, FLECĂRELI..., adaptare de Adina Zeev după Flecărelile femeilor de Carlo Goldoni. Traducerea: Polixenia Karambi ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data reprezentaţiei : 6 octombrie 1996 ● Regia: Adrian Lupu ● Decoruri şi costume: Gheorghe şi Carmen Rasovski ● Muzica: George Marcu ● Mişcarea scenică: Florin Fieroiu ● Distribuţia: Candid Stoica (Pantalone), Dumitru Chesa (Toni), Mihaela Teleoacă (Checchina), Dan Tudor (Beppo), Adina Popescu (Beatrice), Dorina Lazăr (Eleonora), Raluca Petra (Catte), Dorina Chiriac (Sgualda), Delia Nartea Lucaci (Anzoletta), Cornel Vulpe (Lelio), Eugen Racoţi (Ottavio), Victor Yila (Musa), Petrică Dinuliu (Arlecchino).

Adaptarea de către Adina Zeev a piesei **Flecărelile femeilor** de Carlo Goldoni are drept scop declarat să evidenţieze dimensiunile actualităţii, aflate doar în stare virtuală în textul original. Pornind de la o comedie (fără pretenţii prea mari) despre efectele disproporţionate ale gurii lumii slobode, spectacolul se vrea o analiză pertinentă a mijloacelor de distorsionare a comunicării, cu referire specială la modul în care imaginea **străinului** este deformată prin reţelele de transmisie, ajungând, diabolizată, în conştiinţa unei colectivităţi închise. Iminenta căsătorie dintre doi tineri ajunge să fie zădărnicită prin propagarea în cadrul comunităţii a ştirii că fata este un copil găsit şi, ceea ce este cu adevărat grav, adus de către părinţii săi adoptivi din altă parte, din lumea exterioară, imprevizibilă, periculoasă. Interesant este faptul că mobilul colportării zvonului este inexistent, circulaţia deformată a informaţiei îşi găseşte justificarea în pura şi perversa plăcere a comunicării, lăsând în planul al doilea ceea ce ar avea de câştigat una sau alta dintre femeile angajate în procesul de transmitere. Aşteptările spectatorului privind sfârşitul fericit al complicaţiilor inerente pregătirii unui mariaj sunt contrazise brutal de un final tragic, în care logodnica, rămasă singură pe scenă într-o iluminaţie lugubră, îşi cheamă zadarnic iubitul, a cărui sinucidere în culise rămâne de bănuit.

Regizorul Adrian Lupu abordează textul cu multă fineţe, obţinând însă nişte rezultate, cred eu, diferite de cele scontate. Mi se pare evident că a dorit racordarea spectacolului la temele majore ale dezbaterilor intelectuale de azi: problema comunicării, a construirii unei imagini, a raportului faţă de alteritate, a dialogului cu **celălalt**. Spectatorul avizat urmăreşte cu interes politicos demersul său, atenţia sa îndreptându-se însă cu precădere în alte direcţii. Astfel, faptul că regizorul propune o abordare a lui Goldoni prin prisma teatrului psihologic, adecvată din punct de vedere istoric, mi se pare interesant şi chiar curajos în contextul de azi, când, dimpotrivă, procedeele teatrului de mască, caracteristice commediei dell 'arte sunt folosite cu precădere, pornindu-se de la precedente ilustre, care au făcut autoritate. Urmărind mai mult subtextul şi nuanţele fine ale acestuia decât obsedat să inventeze noi şi noi **lazzi**, Adrian Lupu ne ajută să descifrăm în textura piesei o figură neaşteptată: imaginea răsturnată a **Furtunii** shakespeariene. Elementul-cheie al acesteia este Lelio, principiul civilizator, cu cartea lui preţioasă şi cuvintele-i delicate, personajul care încearcă să aducă rafinamentul culturii în lumea percepţiilor elementare, să medieze, să ajute, să aducă simbolul acolo unde comunicarea este exclusiv dominată de semn. El vine precedat de un original Ariel/Arlecchino, care rulează cu îndemânare pe o bicicletă cu roţile deformate, amândoi sunt însă ridiculizaţi fără milă de femeile prea sigure de ele, Sycorax cu mai multe feţe, aici triumfătoare. Miranda/Checchina îl va pierde de astă dată pe Ferdinand/Beppo, parţial şi din cauza unui Caliban/negustor de floricele, rol pe care, într-o intuiţie excelentă, regizorul îl încredinţează unui actor negru. Scenariul paideic al **Furtunii** este aici răsturnat, cartea magică a lui Lelio este ruptă, iar subcultura mediilor de comunicare în masă şi pentru mase triumfă asupra culturii tradiţionale.

Actorii susţin parţial şi oarecum la întâmplare această viziune subtilă asupra lui Goldoni. Pilonul spectacolului este Cornel Vulpe în Lelio, foarte bine secondat de Petrică Dinuliu în Arlecchino. Simţul exact al nuanţei, ritmul perfect, gustul rafinat caracterizează interpretarea lui Cornel Vulpe. Femeile clevetitoare joacă în general fără nerv, aproape plictisite, făcând spectacolul să treneze. Aşteptam de la Dorina Lazăr şi de la Adina Popescu mult mai mult decât nişte interpretări corecte, „de serviciu". Dorina Chiriac realizează un personaj pitoresc, credibil, fără suficientă îndrăzneală însă în joc, din teama, probabil, de a nu distona cu celelalte. Mihaela Teleoacă adânceşte psihologic rolul Checchinei, realizând o tânără raţională, modernă, lipsită de prejudecăţi. Dan Tudor, în Beppo, are mult aplomb, multă energie şi o vizibilă dorinţă de autodepăşire. Producţia poetică proprie din caietul-program ar fi putut însă lipsi: **Si tacuisses...**

Muzica lui George Marcu pune bine în evidenţă miza parodică a spectacolului, îndeosebi în scena duetului la flaut. Decorurile şi costumele lui Carmen şi Gheorghe Rasovski, artişti pe care i-am admirat de atâtea ori în alte spectacole, sunt aici cu totul neinspirate. Coloristic, vedem o evoluţie de rozuri pe fundal bleu-ciel; funcţional, avem de a face cu o serie de practicabile cu scări metalice care încurcă spaţiul scenic, cauzând chiar un regretabil accident lui Dan Tudor, în seara premierei.

Spectacolul lui Adrian Lupu are o reală anvergură intelectuală, nesusţinută, din păcate, de o implicare actoricească pe măsură. Poate că şi în acest caz este vorba de un eşec al comunicării, de felul celui descris în piesă.

ADRIAN MIHALACHE

Imagine din Zvonuri, bârfe, flecăreli... **după Goldoni la Comedie (regia: Adrian Lupu)**

foto: Alin Chirilă

O IPOTEZĂ SHAKESPEAROLOGICĂ

MULT ZGOMOT PENTRU NIMIC de William Shakespeare. Traducerea: Leon Levițchi ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMȚ ● Data reprezentației: 14 septembrie 1996 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Distribuția: Liviu Timuș (Don Pedro), Daniel Beșleagă (Don John), Mihai Danu (Claudio), Pompiliu Ștefan (Benedick), Gheorghița Iftimi (Leonato), Andreea Agni (Antonio), Iurie Luncașu (Borachio), Traian Grigoriu (Conrade), Tudor Tăbăcaru (Dogberry), Radu Mateescu (Verges, Călugărul), Petronela Zurba (Francis, Un paracliser), Laura Anghel (Hero), Afrodita Androne, Cătălina Rusu (Beatrice), Mihaela Munteanu (Margaret), Carmen Moruz (Ursula), Loredana Botezatu (Servitorul lui Leonato), Florin Mircea jr. (Solul), Paul Chirilă (Străjer I), Ioan Murariu (Străjer II).

În istoria modernă a spectacolului, **Mult zgomot pentru nimic** numără puține montări, fiind una dintre piesele rar jucate ale lui Shakespeare. N-a produs înscenări memorabile și nici succese răsunătoare, cu toate că ocupă o poziție favorizată în creația autorului. Scrisă înaintea marilor tragedii și după un contingent important de lucrări ce enunță temele preferate ale dramaturgului, piesa aceasta are, cum s-a spus, toate defectele celor anterioare și toate calitățile celor viitoare. Anunță, cu alte cuvinte, arta genială a orchestrării variantelor tematice și a personajelor (artă a reflexelor, după Haig Acterian), fără să fie încă desăvârșită în a ne îndruma să percepem gândirea autorului în notele simfoniei. Conține și tendința poetului de a adapta fondului său tragic genul comic, în forme încă incipiente, însă. Asupra scrierii planează, în același timp, o indecizie a tonului, ce balansează între propensiunea lirică din „comedii" gen **Cum vă place** și ironia sarcastică.

Acestor ambiguități – profitabile, de la un punct – pare a le corespunde jocul perfid dintre aparențele înșelătoare și esența ascunsă a lucrurilor, al cărui mecanism l-a fascinat stăruitor pe Shakespeare. Mobilul lunecărilor periculoase care provoacă întâmplări cu urmări tragice este, în **Mult zgomot pentru nimic**, zvonul, cu variantele lui: pânda, intriga, calomnia. Temă mai veche la Shakespeare, formulată explicit în anterioara **Henric IV, partea a II-a**, unde un personaj declară: „Zavistia, prepusul, bănuiala, din mine fac o trișcă", zvonistica este incriminată chiar din titlu (într-o variantă mai veche apărea cuvântul **noting** = notare, ascultare, observare, în locul lui **nothing** = nimic). Sustragerea informației și colportarea ei în „haine" falsificate devine astfel sursa intrigii într-o poveste banală, manipulând personajele până la nivel de stratagemă, recunoscută și condamnată ca atare chiar de oamenii legii. „P-onoarea mea, stăpâne, au comis zvonuri neîntemeiate, mai mult, au rostit neadevăruri, sunt bârfitori, au spus verzi și uscate... au verificat lucruri neadevărate", spune un oștean din garda civică.

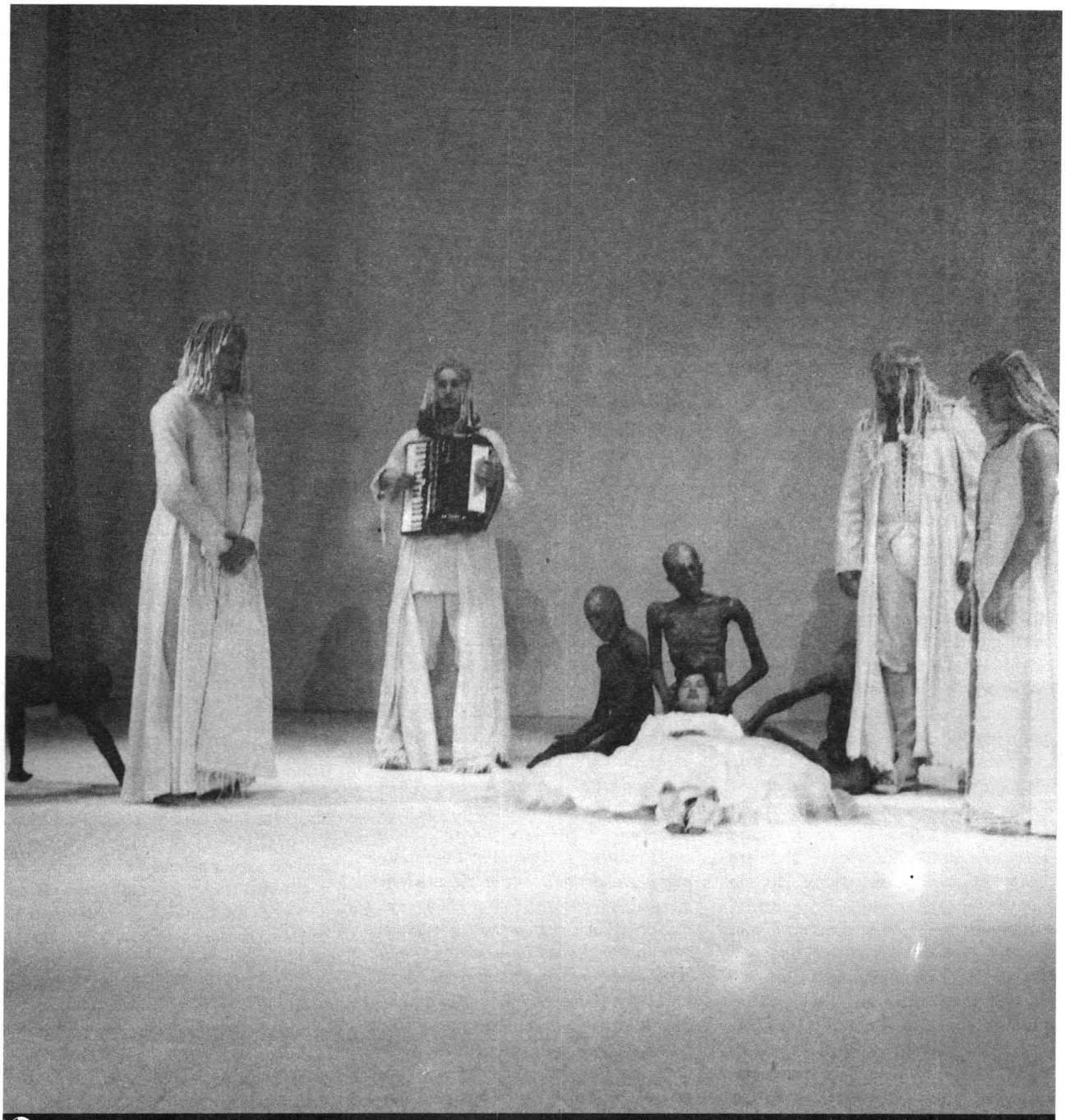
Și, astfel, istorioara naivă în stil italian (inspirată din Ariosto) își dezvăluie potențialul grav, descriind o lume a amăgirilor, bruiată inutil și periculos de zumzetul șoaptei compromițătoare. Distorsiunea mesajului provoacă un salt spectaculos și tragic de la normal și autentic la ipocrit și enorm, salt pe care, intuindu-i parcă formele aberante ce vor să vină, Shakespeare l-a demascat cu francheță și fermitate. Credulitatea unora, pe de o parte, perversitatea altora, pe de altă parte, sunt amendate în numele judecății sănătoase la care a aspirat dintotdeauna omenirea pentru a evita abaterile distrugătoare de la ordinea umanului.

Urmând acest drum în perceperea piesei, Alexandru Dabija acutizează tema, invitându-ne într-o lume a penumbrelor și clar-obscurului, dominată de nesiguranță și primejdie. Scena pare un spațiu izolat pentru studiere (citește: urmărire). Actorii poartă costume care unora le acoperă din timp în timp fața și își identifică partenerii la razele tremurătoare ale unor lămpașe. Evident, cei orbiți sunt naivii, pașnicii locuitori ai Messinei, unde sosesc încununați de triumf oștenii lui Don Pedro. Ei aduc drept trofeu trupurile celor căzuți, ce vor servi ca reper grotesc inconștientelor aventuri în care se avântă ceilalți. Practicată cu dezinvoltură, în care maestru este un cinic și răzbunător Don Juan sau John, arta de a-i provoca pe unii contra altora pare o a doua natură a acestor firi nesigure și superficiale. Finalitatea e mai puțin o comedie a erorilor și mai degrabă o tristă revelație a slăbiciunilor și neputinței omenești. Moartea mimată a frumoasei și dezonoratei Hero, ca și cea reală, figurată de simbolica grămadă de cadavre, coexistă în imagini de o concretețe suprarealistă. Hârcile hâde rânjesc batjocoritor, amestecându-se printre oameni, schimbând cu aceștia măștile într-un joc macabru, permis de confuzia generală.

Ipoteză ispititoare, această citire în cheie sumbră a „comediei" shakespeariene nu-și refuză atitudinea sarcastică atât de la-ndemâna regizorului, incriminatoare la adresa acelui formalism menit să ascundă și fețele adevărate ale oamenilor, și miezul faptelor lor. Intenția culminează în tabloul ce-l reproduce aidoma pe acela al lui Rembrandt (Rondul de noapte), „expus" înainte ca actorii să-nceapă a-și da replicile. Această încremenire în atitudini caracteristice și conforme cu ceva considerat dat, și tocmai de aceea prea rar cercetat, semnalează o cauză importantă a obnubilării drumului spre adevărata comunicare și înțelegere. Similară sloganului și șoaptei preluate fără discernământ, atitudinea devenită poză alterează și ea firescul relațiilor dintre oameni. Mai puțin portează, din păcate, replica acidă a textului, rostită irelevant de actorii care fac adesea să treacă nesesizat conținutul satiric al unei excepționale literaturi. Așa trece pe lângă urechi și replica destoinicei Beatrice, care sintetizează exemplar una dintre importantele idei morale ale piesei: „... bravura s-a prefăcut în curtenie, valoarea în compliment și oamenii s-au schimbat în vorbe, chiar în vorbe de podoabă. Azi, pentru a fi tot atât de brav ca Hercule, ajunge să spui o minciună și să juri pentru ea". La fel, o partitură sclipitoare ca aceea a bufonului Benedick.

Deși temperat, lirismul nu este important în această piesă în care poetul de la Stratford a pus, totuși, un cântec. Regizorul a preferat să amplifice contrapunctul, convertindu-l în melancolie îngândurată. O susține, cu bune efecte, un leit-motiv muzical atribuit aceluiași personaj pe care îl indicase pentru cântecul său autorul. Pentru a întregi atmosfera plastică atât de studiată a spectacolului, regizorul aduce eroii, în scena ca un purgatoriu, dintr-un hău către care se deschid din când în când guri negre, amenințătoare.

Există în spectacol și unele aluzii senzual-erotice, tratate grotesc, ca o posibilă variantă de comentariu, fără prea multă legătură cu piesa. Doar dacă, pe



Scenă din Mult zgomot pentru nimic **de Shakespeare la Piatra-Neamţ (regia: Alexandru Dabija)**

lângă motivaţia centrală care zădărniceşte iubirea, regizorul a vrut să introducă şi argumentul psihanalist ce ne face atenţi asupra laturii instinctuale a pretinselor noastre înalte sentimente. Fără a persevera pe această cale, creatorii spectacolului ne determină să n-o luăm în seamă, apreciind-o ca restrictivă şi minimalizatoare faţă de sensurile atribuite în chip esenţial de regizor piesei. Ele duc mai departe, în cutia scenei, ceea ce autorul a sperat că descifrează în aceea a vieţii.

Admirând creaţia scenografică (Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar), am fi preferat **să privim** spectacolul inteligentului Dabija, fără să-i auzim pe actorii a căror rostire marcată de necultivarea glasului ne-a îndepărtat de sensul şi frumuseţea cuvintelor poetului. Ne-a cucerit baletul trupurilor creând simboluri sau reconstituind imagini naturaliste, dar am fi preferat ca gândul spectacolului să fie mai exact asumat şi redat de cei în mâna cărora stă în fond şansa demonstraţiei. În absenţa acestei împliniri, spectacolul rămâne la stadiul ipotezei propuse de cei care au văzut în această piesă fără glorie un Shakespeare adevărat. Cel puţin aşa au stat lucrurile la data premierei de la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ.

DOINA PAPP

LAURII SUCCESULUI DE PUBLIC

LAURII DOMNULUI SCHUTZ de Jean-Noel Fenwick. Traducerea: Paola Bentz ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentației: 16 noiembrie 1996 ● Regia, versiunea scenică și ilustrația muzicală: Mircea Cornișteanu ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Luana Drăgoescu ● Distribuția: Cerasela Iosifescu (Marie Curie), Rareș Stoica (Pierre Curie), Viorel Comănici (Rodolphe Schutz), Valeriu Preda (Gustave Bémont), Ruxandra Sireteanu (Georgette), Teodor Danetti, Petrică Popa (Rectorul De Clausat).

O piesă de teatru, mai ales o comedie, despre o celebritate a lumii științifice poate fi un promițător punct de plecare pentru un succes de public. Mai întâi, fiindcă noi, anonimii, adorăm să tragem cu ochiul prin budoare, să aflăm detaliile, reale sau doar verosimile, din viața privată a marilor personalități (genul: iată că și Eistein traversa greșit strada, iată că și pe Galilei îl dureau dinții, iată că și pe Copernic îl furau negustorii la socoteli etc.). Apoi, pentru că legenda vrea (sau vrem noi, cei legați de mărunta proză a vieții) ca savanții să fie cu capul în nori, campioni ai neatenției față de tot ce e pământean, deci eroi perfecți de anecdotă. Dacă mai adăugăm și „rezonul" educativ al unui astfel de subiect, nu e de mirare că direcția unui cunoscut teatru particular parizian, „Mathurin", a comandat unui autor cu succese în genul café-théâtre, Jean-Noël Fenwick, o piesă despre cuplul Curie. Montată de Gérard Caillaud în stagiunea 1989–1990, cu Beata Nilska, Emmanuel Patron, Jean Dell, Claudine Collas, Claude d'Yd și regizorul însuși în distribuție, **Laurii domnului Schutz** și-a adjudecat în același an mai multe premii, printre care patru „Molière", și a bătut un record de longevitate scenică, jucându-se ani la rând, seară de seară, depășind cu mult mia de reprezentații.

Sensibil la șansa succesului de public, Teatrul „Nottara" ne propune în premieră românească textul lui Fenwick, în traducerea semnată de Paola Bentz și în montarea lui Mircea Cornișteanu. Un spectacol simplu (și folosim cuvântul în sensul cel bun), bine articulat, ce se bizuie pe oferta precisă a textului și nu pe opulente fantezii regizorale. Verva slăbește uneori, e drept, ritmul se mai „lasă în scări", dar, paradoxal (sau previzibil!), plictiseala își flutură amenințarea tocmai în momentele în care jocul actoricesc este mai abundent, mai insistent comic (Viorel Comănici, Valeriu Preda). Este o amenințare care, din fericire, rămâne în acest stadiu, al avertismentului, fără a trece efectiv în fapt. Savuroase ni s-au părut evoluția Ruxandrei Sireteanu și cea a lui Petrică Popa, care joacă „serios", cu aparentă ignorare a substanței comice a partiturilor, ceea ce ne permite să ne amuzăm după pofta inimii și după mintea noastră, fără a ni se face semn cu cotul când „e de râs". Portretul scenic al Mariei Curie, încredințat Ceraselei Iosifescu, are toate ingredienetele necesare, dar amestecul lor nu este totdeauna suficient de omogen. În cazul partenerului ei, Rareș Stoica, situația se prezintă invers: totul e la locul lui, doar nuanțele sunt cam palide.

Pe aceeași linie a simplității, a privirii limpezi ce descifrează corect textul lăsându-i spațiu de acțiune, se plasează decorurile lui Mihai Mădescu și costumele Luanei Drăgoescu. Hazul lor (care există), contribuția lor (care e reală) constă în meritul de **a pune** și nu de **a se pune** în valoare.

CRISTINA DUMITRESCU

MULTICULTURALISM ÎN CENTRUL CIVIC

DOUĂ NUNȚI ȘI... UN DIVORȚ de Șalom Alehem ● TEATRUL EVREIESC DE STAT DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 25 septembrie 1996 ● Regia și decorurile: Dinu Manolache ● Costumele: Mihaela Ularu ● Conducerea muzicală: Andrei Mădescu ● Interpretează: Dan Tufaru, Marian Stan, Eugenia Balaure, Nicolae Călugărița, Gabriela Codrea, Cristina Dogaru, Elena Nițu, Iulia Gavril, Boris Petroff, Nușa Stoleru-Pongratz, Lucia Maier.

Așa cum păzește, singuratică, organizările de șantier părăsite, cocioabele cu geamuri sparte și totuși locuite, blocurile oarbe și macaralele înțepenite, clădirea Teatrului Evreiesc de Stat – situată în centrul devenit mahala – pare reprezentarea însăși a destinului evreilor din România. Martori implicați, persecutați de unii, admirați de alții, acuzați că vor să devină stăpâni într-o lume care îi percepe ca străini, atribuindu-le, dincolo de firești le păcate omenești, intenții diabolice, cu atât mai periculoase cu cât nu pot fi dovedite, evreii au reprezentat o problemă în istoria politică a României. Comparată cu cele de dinaintea celui de al doilea război mondial, cifra evreilor trăitori acum în România reprezintă un procent minuscul. Comunitatea totuși n-a dispărut: evreii din România își spun rugăciunile, își îngrijesc bătrânii (mulți), își educă puținii copii. Toți evreii din România vorbesc, citesc și scriu în limba română și amatorii de teatru au unde să-și satisfacă pasiunea sau curiozitatea. Dat fiind că nu mai există un public specific, pe care acest teatru să-l exprime, o trupă cu actori cunoscători ai limbii în care joacă, mai are vreun rost această instituție? Ca spectator al ultimelor sale premiere, răspunsul meu este da. Directorul, Harry Eliad, probabil după o analiză lucidă a situației trupei, precum și a tendințelor din viața teatrală a țării, și-a găsit un culoar propriu, cu perspective generoase de a se integra în dialogul cultural al epocii moderne. Teatrul Evreiesc de Stat și-a ales, ca direcție majoră a demersului său artistic, descifrarea scenică a operelor specific evreiești. Se introduc astfel în circuit – cu un spor de înțelegere – elementele unei culturi cu care românii au conviețuit fără s-o cunoască. O cunosc acum, când purtătorii ei autentici au plecat, pe cele două căi identificate de răposatul conducător al comunității: cimitirul Giurgiului sau aeroportul Otopeni.

URIEL ACOSTA de Karl Gutzkow. Traducerea în idiş: Israil Bercovici ● TEATRUL EVREIESC DE STAT DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 10 octombrie 1996 ● Regia: Grigore Gonţa ● Decorurile: Niculae Ularu ● Costumele: Ileana Huber ● Conducerea muzicală: Andrei Mădescu ● Distribuţia: Ovidiu Cuncea (Ben Iochai), Mihaela Sîrbu (Iudith), Nicolae Macovei (Secretarul lui Ben Iochai), Mihai Călin (Uriel Acosta), Rudy Rosenfeld (De Silva), Marius Drogeanu (Joel, Slujitorul lui De Silva), Andrei Mădescu, Ionel Mihalachi, Robert Stere, Marin Cătălin, Constantin Voroneanu (Corul), Silviu Stănculescu (De Santos), George Robu (Van der Emden), Lucian Pavel, Irinel Martin (Rabini), Marian Stan (Ceauşul), Aurelian Burtea (Slujitorul lui Manasse), Dragoş Mihail (Violonistul), Cornel Ciupercescu (Manasse), Eugenia Balaure (Soţia lui De Silva), Cristina Dogaru (Prietena lui Manasse), Iulia Gavril (Soţia lui Van der Emden), Nuşa Stoleru-Pongratz (Soţia lui De Santos), Gabriela Codrea (Soţia Rabinului), Andrei Aradits, Nicolae Macovei, Marius Drogeanu (Prelaţi creştini), Alice Huc, George Zahariade (Copiii), Leonie Waldman-Eliad (Ester), Andrei Aradits (Ruben), Constantin Dinulescu (Rabi Akiva), George Zahariade (Baruch Spinoza copil).

Cultura românească modernă, cultura unei ţări democratice şi deschise spre lume nu-şi poate permite luxul de a ocoli universul spiritual şi sentimental al unei populaţii cu care a convieţuit – mai bine sau mai rău – secole de-a rândul (şi nici pe cea a actualilor vecini, de altfel, dar aceasta e o altă discuţie). Iată de ce seria de spectacole care pare să înceapă cu **Dibuk** de Anski în regia Cătălinei Buzoianu şi continuă cu **Două nunţi şi... un divorţ** de Şalom Alehem (regia: Dinu Manolache) şi **Uriel Acosta** de Karl Gutzkow (regia: Grigore Gonţa) nu este o alăturare întâmplătoare, ci rodul unui demers.

Spectacolul Şalom Alehem – cu care actorul Dinu Manolache debutează pe o scenă profesionistă ca regizor şi ca scenograf – este o alcătuire din trei texte în care personajele sunt mai importante decât conflictul. Tehnica izolării unei simple întâmplări din lanţul cauzal al vieţii apropie aceste crochiuri de structura schiţelor pe care doctorul Cehov le semna Antoşa Cehonte. Regizorul şi scenograful găseşte însă că gradul lor de generalitate le înrudeşte mai degrabă cu commedia dell'arte şi sugerează această relaţie prin elemente de decor, costum şi uneori prin jocul îngroşat al actorilor. Dar Dinu Manolache nu are forţa de a-şi duce propunerea până la capăt şi realismul relaţiilor, concreteţea dialogului abat compunerea pe un alt făgaş al convenţiei, căreia îi lipseşte însă – pentru a fi semnificativă scenic – exactitatea în analiza caracterului amar al umorului ce l-a făcut celebru pe autor. Actorii evoluează şi ei, ambiguu, între ceea ce ştiu şi ceea ce li se cere: Boris Petroff, Eugenia Balaure, Nicolae Călugăriţa, Lucia Maier creionează cu har siluete cărora, totuşi, le lipseşte ceva pentru a deveni personaje. O prezenţă plăcută, deci remarcabilă: Iulia Gavril, care interpretează cu graţie ceva atât de greu de definit cum este absenţa frumuseţii.

Ambiţiile lui Grigore Gonţa, în **Uriel Acosta**, sunt mult mai mari, justificate fiind şi de materialul dramatic cu care operează. Erou romantic prin excelenţă, Acosta reprezintă farmecul gândirii libere şi fragilitatea revoltei individuale, elanul şi neputinţa celui ce-şi asumă integral propria persoană. Acţiunea piesei se petrece în Olanda, într-o perioadă în care evreii nu sunt persecutaţi, şi atunci comunitatea îşi secretă propriii ei persecutori. Victima este un tânăr care încearcă să înţeleagă şi să adaptaze dogma, dar şi să iubească o fată bogată, promisă altuia, de aceeaşi condiţie. Gonţa izbuteşte să dezvăluie conexiunile între tema „ideologică" şi cea a „iubirii", singurătatea şi predestinarea eroului, mânuind cu abilitate dinamica grupurilor scenice, răsfirate pentru a se regrupa şi a-l anula – la propriu –, a-l reduce la zero pe acel unul care li se opune. Nimic nu rezistă în faţa acestui tăvălug: nici sentimentele fetei iubite, nici cele ale mamei. Şi tragismul situaţiei lui Acosta se exprimă în neputinţa de a găsi o alternativă valabilă sentimentului de apartenenţă: teoriile lui ar fi acceptate dacă ar recunoaşte că nu e evreu, dar el vrea să rămână evreu şi să gândească pe cont propriu. Mihai Călin joacă tulburător faţeta juvenil-tinerească a revoltei, nu şi spectaculosul moment al abjurării, în care zbuciumul conştiinţei provoacă o cădere fizică. Ar fi trebuit să fie un episod incandescent, este doar unul zgomotos. Excelente sunt interpretarea lui Constantin Dinulescu – Rabi Akiva şi cea a lui Leonie Waldman-Eliad – mama lui Acosta. Înţelepciunea celui ce ştie că intransigenţa adversarilor lui Acosta se întemeiază pe sacrificiul altor individualităţi a căror revoltă a devenit dogmă, iubirea „oarbă" care vede şi iartă totul sunt argumente regizorale şi actoriceşti în sublinierea caracterului modern şi tragic al dezbaterii.

Rudy Rosenfeld, Silviu Stănculescu, Cornel Ciupercescu, Mihaela Sîrbu contribuie la individualizarea unor caractere oscilante, incapabile să-l însoţească pe Acosta până la capătul convingerilor sale.

Decorul lui Nicolae Ularu sugerează epoca şi specificul colectivităţii, oferă spaţii de joc ce permit situarea fragmentelor în raport cu fluxul central al conflictului şi îl ajută pe regizor să alcătuiască din mijloace relativ modeste (financiar!) dimensiunea monumentală a eroului.

La premieră, după ce şi-au pus jos căştile, notabilităţile – ale lumii evreieşti, ale lumii teatrale – au aplaudat cu entuziasm. Spectacolul lui Grigore Gonţa i-a apropiat de publicul de azi pe oamenii aceia cu bărbi, caftane şi principii. Şi chiar dacă bărbile şi caftanele au rămas, aici, doar ca elemente scenice, principiile încă mai asigură perenitatea textului.

MAGDALENA BOIANGIU

CUM STĂM CU VALORILE MORALE?

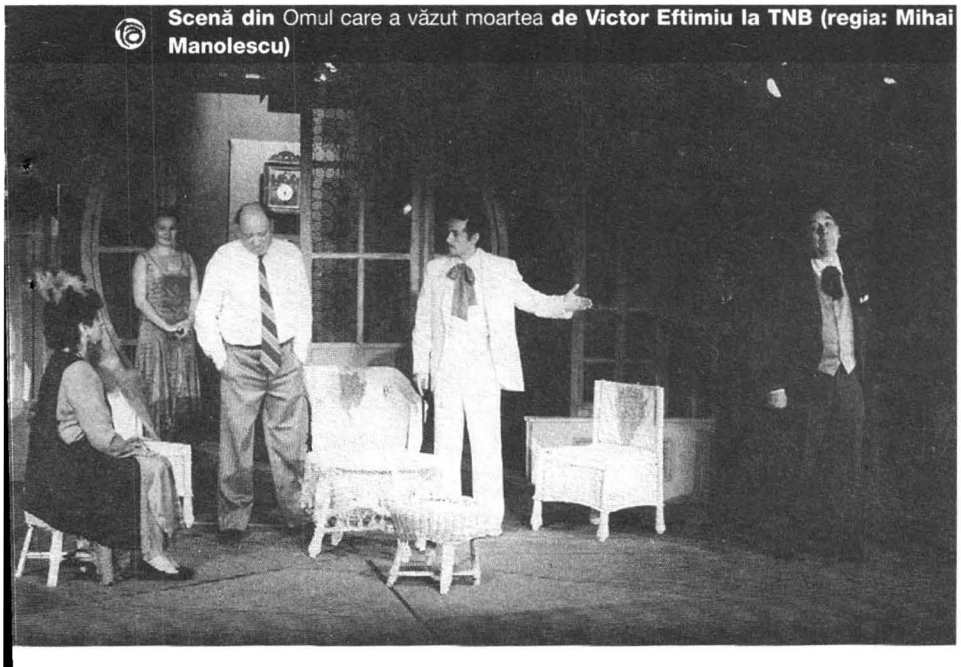
OMUL CARE A VĂZUT MOARTEA de Victor Eftimiu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 13 octombrie 1996 ● Regia: Mihai Manolescu ● Decorurile: Victor Creţulescu ● Costumele: Diana Ioan ● Distribuţia: Matei Alexandru (Alexandru Filimon), Adela Mărculescu (Raluca Filimon), Tania Popa (Alice Filimon), Mihai Fotino (Domnul Leon), Vlad Ivanov (George), Dan Puric (Vagabondul).

Mai poate fi interesat publicul de azi de o piesă de Victor Eftimiu? Şi încă de una scrisă „în trei zile", după infailibila reţetă mărturisită chiar de autor („personaje puţine, într-un singur decor, fără figuraţie..")? Regizorul Mihai Manolescu a crezut că da şi „a citit-o" cu toată seriozitatea, încercând să ne propună o meditaţie la ordinea zilei, mai ales în timpul tensionatei şi stresantei campanii electorale de care am avut parte. Până unde poate merge intruziunea politicului? Care pot fi consecinţele confiscării oricărui gest uman de către politică?

Comedie spumoasă, de replică (uneori) sclipitoare şi situaţie comică întoarsă pe toate feţele, cu un meşteşug care ajunge la artă, **Omul care a văzut moartea** se dovedeşte actuală nu în „coaja", ci în miezul ei, în semnificaţiile ce depăşesc contingentul. Un lucru pe care l-a înţeles şi scenografia simplă, sugestivă, semnată de Victor Creţulescu şi Diana Ioan, dar pe care l-au înţeles poate cel mai bine actorii, parcă şi ei bucuroşi să se regăsească într-un spectacol de „teatru-teatru" (dacă vreţi, jucat „pe bune" sau „pe cinste"). E, pentru unii, o formă de teatru mai vechi, dar care are şi ea dreptul la existenţă, ca oricare alta. Nu i-l dau criticii, ci publicul, cel pentru care se face teatrul. Teatrul adevărat, care nu se poate face decât cu actori adevăraţi. Aşa cum sunt Dan Puric (excelent în rolul Vagabondului, care e mult mai mult decât atât, câtă vreme îl simţim atât de aproape de propriul nostru fel de a simţi şi gândi), Mihai Fotino (plin de şarm în sclifoselile farmacistului Leon), Matei Alexandru (de o tandră bonomie podgoreană în Alexandru Filimon), Adela Mărculescu (în rolul soţiei acestuia, Raluca Filimon, ce nu-şi poate părăsi, nici ca viitoare soacră, cochetăriile adolescentei de odinioară). I-au secondat, relativ convingător, Vlad Ivanov (în fiul farmacistului) şi Tania Popa (în Alice Filimon), actriţă care mai are încă mult de lucrat pentru a-şi aduce dicţiunea şi accentul măcar prin preajma talentului real pe care îl are.

Entuziasta „validare" a piesei şi spectacolului oferit de Naţionalul bucureştean în deschiderea celei de a II-a ediţii a Festivalului de teatru clasic de la Arad (13–20 octombrie 1996), răspunde şi la întrebarea esenţială a textului „Cum stăm cu valorile morale?".

VICTOR PARHON



Scenă din Omul care a văzut moartea **de Victor Eftimiu la TNB (regia: Mihai Manolescu)**

„MI-E GREU TITLUL DE EROU"

VÂNZĂTORII GLORIEI de Marcel Pagnol ● TEATRUL BULANDRA ● Data reprezentaţiei: 6 septembrie 1996 ● Regia: Eli Malka ● Scenografia: Maria Miu ● Ilustraţia muzicală: Adrian Enescu ● Distribuţia: Petre Lupu (Bachelet), Cornel Scripcaru (Berlureau), Marius Capotă (Henri Bachelet), Şerban Cellea (Grandel), Valeria Ogăşanu (Doamna Bachelet), Adina Cartianu (Germaine), Marcela Motoc (Yvonne), Ion Besoiu (Lienville), George Ivaşcu (Maurin), Zoltan Octavian Butuc (Dr. François), Dan Aştilean (Bernadac), Sandu Mihai Gruia (Martinot), Răzvan Săvescu (Uşierul); în alte roluri: Adrian Ciobanu, Constantin Drăgănescu, Cristina Buburuz.

Vânzătorii gloriei este prima piesă a lui Marcel Pagnol, scrisă cu puţin după sfârşitul primului război mondial, care anunţă tema principală a tuturor celorlalte: transformarea bruscă, sub imperiul necesităţii, a micului burghez temător, supus şi cinstit, într-un rechin rapace, redutabil şi lipsit de scrupule, perfect adaptat unei societăţi în care nu se mai umblă cu fineţuri. Dintre piesele lui cea mai cunoscută este **Topaze**, care a prilejuit un rol memorabil lui Grigore Vasiliu-Birlic şi o adaptare cinematografică englezească în care am văzut-o, alături de Peter Sellers, pe una dintre stelele Bucureştiului dinainte de război, Nadia Grey *alias* Cantacuzino, cea care-i stârnise cândva lui Ionel Teodoreanu o mare pasiune neîmpărtăşită.

Nu se putea imagina o alegere repertorială mai potrivită, subiectul piesei venind ca o mănuşă bine strânsă pe mâna realităţilor noastre sociale. Un îmbogăţit de război, Berlureau, dorind să constituie un partid, îşi asociază, pentru imagine, pe tatăl unui erou mort la datorie, Bachelet. Acesta din urmă,

foto: Ştefan Dadaţ

Scenă din Vânzătorii gloriei **de Marcel Pagnol la „Bulandra" (regia: Eli Malka)**

dintr-un biet om zdrobit de durere, devenise un monden, neobosit în a face publicitate memoriei fiului său. După o scurtă ezitare, acceptă să intre în combinaţia politică propusă, din care fac parte figuri dubioase ca Maurin, Bernadac, Martinot şi dr. François. Lucrurile se complică prin apariţia neaşteptată a eroului Bachelet, care nu murise, ci, în urma unei amnezii, zăcuse uitat într-un sanatoriu. Prezenţa lui riscă să dea peste cap toate aranjamentele politice ale celorlalţi, mai ales că opiniile sale pacifiste nu mai corespund deloc imaginii populare a unui erou al naţiunii. A doua lovitură de teatru, după reapariţia tânărului Bachelet, este rapida convertire a acestuia la regulile jocului politic lipsit de morală. În schimbul unor avantaje substanţiale, el acceptă să renunţe la identitatea sa, favorizând ascensiunea socială a tatălui, ajuns ministru, şi planurile tenebroase ale grupului condus de Berlureau. Un cinism acomodant face piesa agreabilă, combinat cu o picătură de amăreală, ca în orice cocktail de calitate. Schimbând ceea ce e de schimbat, adică războiul cu revoluţia, potrivirea la realităţile româneşti este izbitoare. Nu ar fi deloc greu să ni-l imaginăm pe tatăl unui erou mort la revoluţie făcând carieră politică într-un partid finanţat şi condus din umbră de un întreprinzător sagace, mai ales că avem exemplul tatălui lui Zelea Codreanu, devenit foarte activ politic după moartea fiului său.

Forma dramatică însăşi, exemplu de piesă „bine făcută" în spiritul teatrului bulevardier de calitate, pare să vină în sensul aşteptărilor unui public saturat de adaptări după Shakespeare şi Cehov şi obosit de experienţe de avangardă în care, după mult joc de scenă, când în sfârşit se spune ceva, acest ceva ori este ininteligibil, ori se adresează cuiva absent, aflat în afara partenerilor de joc sau chiar a publicului. Curios, însă, revenirea la piesa de tip „ceasornic bine reglat" nu mai este posibilă; după experienţele cu Beckett sau cu Ionescu nu poţi să te întorci pur şi simplu la Pagnol. În ciuda unei necesităţi reale de a reintroduce în teatru psihologia şi de a repune în drepturi schimbul, eventual inteligent, de replici, aceasta nu se poate realiza prin revenirea *tale-quale* la teatrul aşa-numit burghez, deoarece caducitatea lui este stridentă.

Regizorul Eli Malka, binecunoscut ca director al Uniunii Teatrelor Europene, căruia i se datorează, în mare parte, splendidul festival găzduit de Teatrul „Bulandra" în 1995, nu a încercat o montare de tip postmodern, adică autoironică şi conştientă de sine, ci o situare echilibrată a piesei în contextul ei original, adică în stilul dramatic interbelic. De aici, o neconcordanţă între intenţiile regizorale, pe care le bănuim sobre şi oneste, şi stilul de joc al celor mai mulţi dintre actori. Aceştia, nemulţumiţi de realismul psihologic –, de altfel, un învăţământ bine pus la punct a ştiut să-i dezveţe de aşa ceva – îşi compun câte o mască grotescă şi joacă apăsat, trăgând cu ochiul la public, care reacţionează cu încântare. Excelent pe linia viziunii regizorale este Cornel Scripcaru (Berlureau), perfect supravegheat, construindu-şi rolul din nenumărate tuşe poantiliste. Acelaşi stil îl adoptă, cu rezultate mai mult decât onorabile, Valeria Ogăşanu şi Petre Lupu. Interpreţii „prietenilor politici" se conformează însă unei alte viziuni şi atrag prin orice mijloace atenţia publicului. Adina Cartianu şi Marius Capotă se disting îndeosebi prin calităţi fizice, în speţă înălţimea.

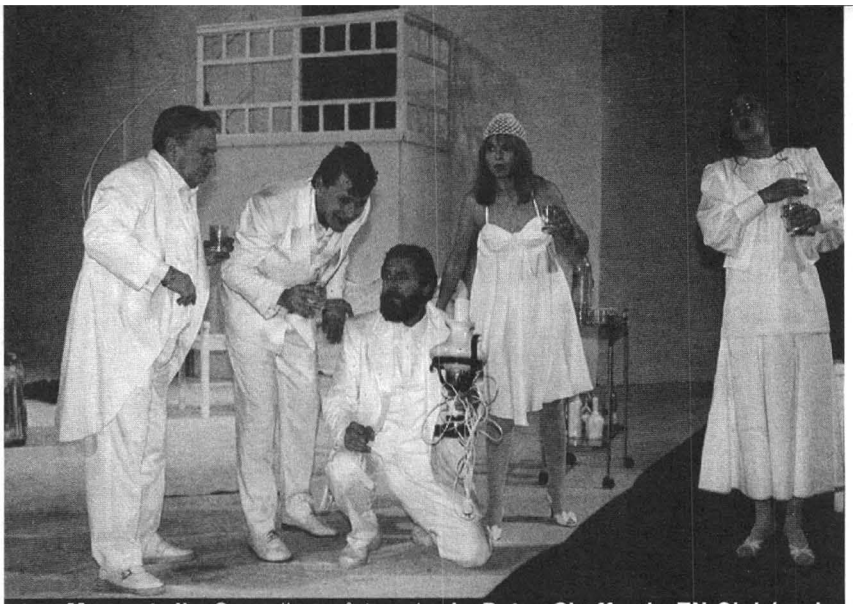
Scenografia Mariei Miu reuşeşte în primele două acte performanţa de a îngusta la maximum spaţiul de joc; în actul al treilea, pentru a sugera ambianţa de la Palais Bourbon, pune în avanscenă o serie de coloane printre care actorii se joacă de-a v-aţi ascunselea cu publicul.

O schimbare în teatru este necesară, în sensul reorientării către studiul psihologic şi către arta conversaţiei. Dacă reinventarea teatralităţii se lasă aşteptată, revenirea la trecut trebuie făcută cu graţie şi ironie. Altfel, actualitatea oricărei teme poate fi compromisă de forma prăfuită.

ADRIAN MIHALACHE

EXAMENUL COMEDIEI

COMEDIE PE ÎNTUNERIC de Peter Shaffer. Traducerea: Dorin Dron ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentației: 21 septembrie 1996 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Scenografia: Horațiu Mihaiu ● Distribuția: Cornel Răileanu (Brindsley Miller), Ileana Negru (Carol Melkett), Viorica Mischilea (Miss Furnival), Ion Marian (Colonelul Melkett), Nicu Mihoc (Harold Gorringe), Emilian Belcin (Schuppanzich), Cristina Pardanschi (Clea), Victor Nicolae (Georg Bamberger).



Moment din Comedie pe întuneric **de Peter Shaffer la TN Cluj (regia: Theodor Cristian Popescu)**

Într-un articol cu caracter programatic destinat a prefața stagiunea 1939/1940 a Teatrului Național din București, Camil Petrescu, pe atunci director, observa cu îndreptățire că o asemenea instituție nu poate fi socotită „o întreprindere pentru amuzarea spectatorilor puțin obosiți sau vag blazați", dar nici „o întreprindere sumbră pentru procurat unele senzații tari celor dispuși să urmărească peripeții palpitante și conflicte naiv încâlcite". Repertoriul unui Teatru Național trebuie să fie expresia „voinței de artă", sintagmă prin care scriitorul desemna o condiție **sine qua non** atât pentru creator, cât și pentru spectatori. În cazul acestora din urmă, mult prea obișnuiți ca scena să vină să-i caute, „voința de artă" e cea care la determină și condiționează efortul spre comuniune.

Oferind la început de stagiune piesa lui Peter Shaffer **Comedie pe întuneric**, Teatrul Național din Cluj-Napoca dă semne că vrea să stimuleze ceva mai impetuos voința de artă a spectatorilor, propunându-le un text gândit și compus cu meșteșug, cu inteligență și o apreciabilă știință a trucurilor, cu o abilă organizare a situațiilor comice, elemente ce constituie sarea și piperul oricărei comedii. Invitând publicul „să lase actualitățile și serialele", satisfăcându-i dorința firească de destindere, Naționalul clujean nu a făcut în fond nici o concesie, pentru că divertismentul de bună calitate intră și el în zona esteticului. **Comedie pe întuneric**, deși este departe de profunzimea, de bogăția de simboluri ce se nasc din meditația asupra timpului în **Vânătoarea regală a soarelui** sau de complexitatea psihologică din **Equus** și cu toate că nu dă ocazia unei montări de anvergură precum **Amadeus**, e un text, cum se zice, „spumos", de cele mai multe ori sclipitor, deopotrivă caustic, fără străluciri calpe. Mecanismul conflictual e declanșat în specificul comediei de salon, umorul e, la o repede aruncătură de ochi, mai curând de esență franțuzească decât insulară. El facilitează, printr-o abilă potențare a comicului de situație, o incizie în intimitatea defectelor morale, a falsităților și oportunismelor unor personaje a căror substanță e iluminată, în chip paradoxal, de întunericul provocat accidental de o buclucașă dar și catastrofică pană de curent ce pune stăpânire pe locuința unui sculptor aspirant la gloria universală.

Apropiindu-se de text, tânărul regizor Theodor Cristian Popescu, altfel extrem de solicitat în vremea din urmă și semnatar al unor producții de valori cât se poate de diferite, s-a autosupus la examenul comediei, gen pe care nu l-a mai încercat în cei trei ani de carieră altfel bine garnisiți cu spectacole, premii, succese, dar și căderi răsunătoare. În construirea spectacolului său, Theodor Cristian Popescu a pornit de la enunțul „comedia începe întotdeauna ca o dramă și sfârșește ca o tragedie", pe care a căutat să-l argumenteze ținând cont de realitatea că expresia comică trebuie identificată în datele subiectului, în umorul provenit din insolitul unor situații și caractere. Formula de spectacol e, de această dată, rodul concepției potrivit căreia convenția scenică se cuvine să preia convenția textului și să o exploateze fără ambiția identificării unor suprateme regizorale, ci prin valorizarea disponibilităților comice ale interpreților. În acest demers i-a stat alături scenograful Horațiu Mihaiu care, producând raționamentul că „dacă noaptea toate pisicile sunt negre, atunci în beznă toate ar putea fi albe", a imaginat decorul, costumele și obiectele de recuzită eminamente în alb, întunericul găsindu-și echivalentul printr-o iluminare puternică a spațiului de joc, iar scânteile de lumină fiind sugerate printr-o semnificativă diminuare a eclerajului.

Aș minți dacă aș spune că insolitul și aspectul pitoresc al situațiilor s-au înfățișat în seara premierei într-un ansamblu ritmat fără cusur. Turația mecanismului comic nu era (încă?) perfect reglată, adecvarea vitezelor suferea (încă) de o insuficientă ajustare, inventivitatea replicii era solicitată pe alocuri să suplinească absența unor propuneri regizorale ori actoricești. E un fel de cumpătare ardelenească în acest spectacol făcut de un bucureștean, cumpătare ce se cuvine să fie supusă unor reevaluări pentru ca montarea să atingă voltajul comic optim. Lucrurile pornesc bine, dau semne că sunt abil proiectate, că ascund suficient spirit ludic, dar la un moment dat rezolvările situațiilor comice se cam repetă. Nici jocul actoricesc nu are (încă) grăuntele de nebunie ce i-ar conferi întregului coerența necesară. Obțin totuși necondiționat creditul spectatorilor Cornel Răileanu și Nicu Mihoc, ambii izbutind să ne prindă în jocul lor atașant și funambulesc; e amuzant, prin modul grotesc în care subliniază automatismul de comportament al personajului, Ion Marian; e, până la un punct, captivantă evoluția Vioricăi Mischilea; intră parcă „din zbor" în pielea personajului Cristina Pardanschi, în vreme ce Ileana Negru, Emilian Belcin și Victor Nicolae au apariții comune care, în cazul primilor doi menționați, mai suportă unele sporuri de precizie.

Examenul comediei e trecut așadar de Theodor Cristian Popescu printr-un spectacol care depășește limitele montării „de serviciu". Dar îi e limpede atât cronicarului, cât și – sunt convins – regizorului, dotat de altminteri cu un spirit critic și o putere de autoevaluare mai rar întâlnite la colegii lui de generație, că mai este ceva de muncit până la obținerea notei maxime.

MIRCEA MORARIU

DE LA COTIDIAN LA SIMBOL

NASCENDO de Alina Nelega ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ ● Data reprezentației: 22 septembrie 1996 ● Regia: Gavril Cadariu ● Decorul: Mugur Pascu ● Costumele: Gabriela Kovacs ● Distribuția: Suzana Macovei (Ina), Diana Văcaru (Rita), Marilena Popescu (Duța), Tina Moga (Valentina), Elena Jitcov (Marta), Cornel Popescu (Bărbatul).

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

Repertoriile ultimilor ani au dat arareori ocazia de a consemna debutul unui dramaturg care aspiră la afirmare în deceniul nouă. Unul dintre aceste puține prilejuri a marcat începutul stagiunii la Teatrul Național din Târgu-Mureș.

Premiera absolută a piesei **Nascendo** de Alina Nelega transformă sala Studio într-un spațiu alb ce vibrează în acordurile triste ale unui violoncel. Un salon de spital se prefigurează pe scenă; înaintează cu paravane albe, încadrând spectatorii. O maternitate. În miezul rece al lui decembrie 1989, cinci femei durează verbul „a (se) naște" în edificii de dorință și spaimă, muzică și vis, mângâiere și suferință. Dintr-o dată, în lumea de afară o facere nouă își caută violent forma. Nimic nu rămâne ca înainte. Exuberanțe urmate de convulsii, răscoliri dublate de ezitări, încordări îmblânzite în zâmbete traversează salonul. Se stabilesc alte legături între cele trei paciente, alte relații cu moașa, alte raporturi cu doctorița. Atunci frământările exterioare se întrupează brusc în apariția Bărbatului însângerat. Prezența lui va prelungi întrebările, va spori nesiguranța, va materializa neputința. Împins la paroxism, nestăpânit și isterizant, momentul generează crima. Când, în final, luciditatea revine, e oare uitarea, individuală și colectivă, o soluție, o salvare în fața propriei conștiințe și a istoriei? Răspunsul se nuanțează în funcție de determinările psihologice ale fiecărui personaj.

Diana Văcaru și Suzana Macovei în Nascendo **de Alina Nelega la TN Târgu-Mureș (regia: Gavril Cadariu)**

Valentina (Tina Moga), medic competent dar persoană incapabilă de comunicare reală, este tributară unui autocontrol extrem de sever, exprimat permanent prin vocea egală și rigiditatea trupului. Adeptă a iubirii platonice în sensul cel mai direct – dragoste fără copii –, ea vede totuși în sângele de femeie simbolul vieții pe care înțelege să o slujească. Sângerarea bărbatului reprezintă însă un semn de moarte și stăpânirea de sine o părăsește, groaza o imobilizează. Inflexiunile metalice ale glasului se pierd într-un tremur nesigur, gesturile devin spasme, întreg sistemul se năruie în reproșuri și probleme de conștiință.

Sora Marta (Elena Jitcov) se sprijină tot atât de mult pe experiența medicală, cât pe credința în rostuirea divină. În spatele unei firi disciplinate se ascunde o natură compătimitoare și meditativă căreia călugăria îi apare ca un liman de liniște și odihnă sufletească. Într-un moment de mare autenticitate îl botează pe cel care, paradoxal, pleacă din lume acolo unde se aduce pe lume.

În rolul învățătoarei cu trei copii și frică de bărbat, Marilena Popescu creionează atent personalitatea inhibată a celei complet supuse imperativelor necesității. Regula, tiparul sunt pentru Duța repere indiscutabile, iar ieșirea din ele produce o buclă dureroasă pe care o vrea închisă cât mai repede și refuzată ulterior memoriei. Un trai liniar, lipsit de mari bucurii, dar ferit de deziluzii, este ceea ce apără cu toată ființa ei.

Pianista Ina, dimpotrivă, resimte acut o existență cenușie, fără idealuri și aspirații. Are nevoie vitală de plinătatea sunetelor, de înălțimea acordurilor, de armonie și frumusețe. Între sensibilitatea naturală și profunzimea filosofică a gândurilor, Suzana Macovei întruchipează credibil fragilitatea artistului neadaptat. Turnul de fildeș înseamnă însă detașare, pasivitate față de răul social generalizat, iar luarea de conștiință condamnă atitudinea aceasta, amânând împăcarea cu sine. Clocotul interior mocnit și aparența delicată găsesc echilibrul necesar în interpretarea inteligentă a actriței.

La polul opus, Rita, țiganca cea tânără, explodează într-un tumult nestăvilit de vitalitate și exuberanță. Diana Văcaru se identifică remarcabil cu firea inconsecventă a eroinei, face cu mare naturalețe salturi rapide de la naivitate la răutate, de la optimism la descurajare, de la glumă la seriozitate. Se simt mereu prezente intențiile secunde, ispitirile abandonate, pornirile înfrânte din spatele fiecărei acțiuni sau vorbe. Complexitatea abordării situează personajul, dincolo de pitorescul afișat, într-o zonă mai adâncă de adevăr și feminitate, bine înțelese și excelent stăpânite.

Factor ce declanșează nemijlocit tulburătoarele incursiuni în substraturile incontrolabile ale sinelui, Bărbatul află în creația lui Cornel Popescu un suport de mare finețe și rafinament. Discursul său artistic dozează infinitezimal forța și ironia, luciditatea și mistificarea, oboseala idealurilor pierdute și incriminarea colectivă. Reușește rând pe rând să înduioșeze, să impună, să contrarieze, să oblige, să insinueze, să păcălească, să acuze. Percepția sa e vie, analiza crudă, verdictul neiertător, visarea coșmarească.

Viziunea regizorală a lui Gavril Cadariu ține în balanță toate aceste elemente într-o montare care își păstrează pe deplin limpezimea și cursivitatea dramatică. Chiar dacă întinderea rolurilor este diferită, o importanță egală li se acordă în economia ansamblului, ceea ce permite conturarea precisă a multiplelor implicații psihologice și sociale conținute în piesă. Prin ritm și acumulare de tensiune, centrul de interes translează ușor de la caz la lege, de la particular la simbolic. Scene extrase din existența cotidiană, înscrise inițial în sfera banalului, primesc surprinzătoare valențe simbolice. O contribuție substanțială revine decorului creat de Mugur Pascu într-o cheie lesne de răsucit de la concret spre abstract.

Sub astfel de auspicii, debutul autoarei depășește zona lăudabilului din rațiuni ce țin de acea mult teoretizată încurajare a dramaturgiei tinere și se reclamă din clasa operelor de valoare, a căror întâlnire cu regizori inspirați naște spectacole pe măsură.

ANCA ROTESCU

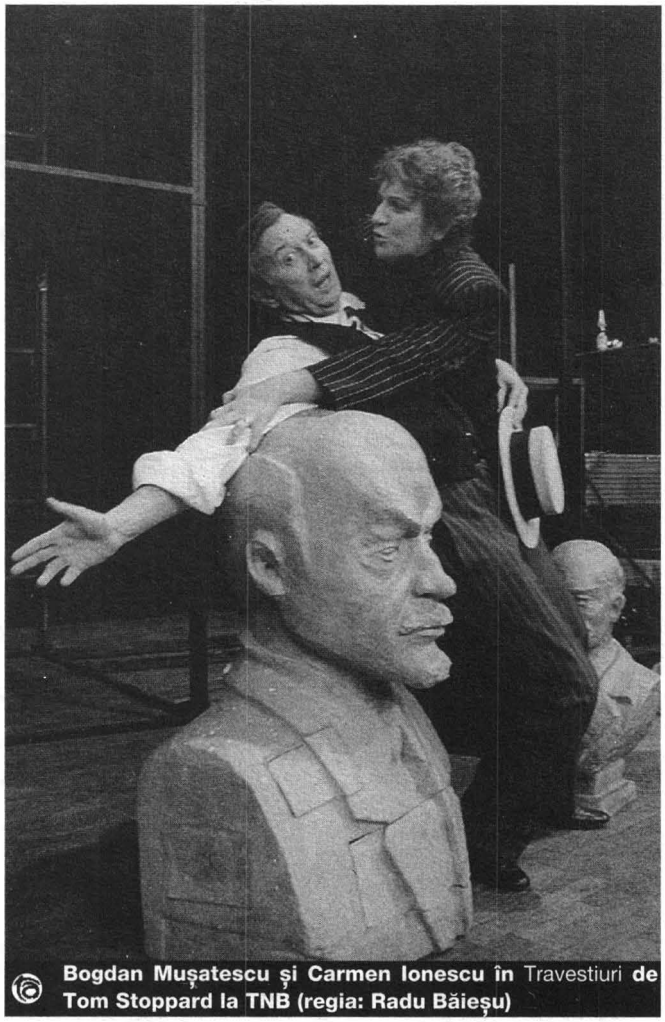
LENIN CU SERTARE

TRAVESTIURI de Tom Stoppard. Traducerea: Radu Băieşu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 20 octombrie 1996 ● Regia: Radu Băieşu ● Scenografia: Diana Ruxandra Ion ● Muzica: Aurelian Octav Popa ● Distribuţia: Bogdan Muşatescu (Henry Carr), Armand Calotă (Tristan Tzara), Tomi Cristin (James Joyce), Eugen Cristea (Lenin), Papil Panduru (Bennett), Erika Băieşu (Gwendolen), Carmen Ionescu (Cecily), Mihai Gheorghe (Un bolşevic), Dan Tătaru (Alt bolşevic).

Radu Băieşu n-ar fi primul care să iubească fără a înţelege. Dragostea lui pentru dramaturgia lui Tom Stoppard este evidentă în efortul făcut pentru a traduce şi a pune în scenă piesa **Travestiuri** la Teatrul Naţional, după ce susţinuse cu ani în urmă examenul de absolvire montând **Rosencrantz şi Guildenstern sunt morţi** la Casandra. Deşi programul de sală este impecabil conceput de către regizor, acesta realizând un caiet „de păstrat", plin de idei juste şi de intenţii onorabile, spectacolul este surprinzător de tern, de lipsit de vervă, faţă de vioiciunea şi inteligenţa debordante ale textului. Cu toate lăudabilele eforturi ale celor implicaţi, efectul este de strigăt înăbuşit într-o cameră surdă. Regizorul propune soluţii inventive, actorii joacă dăruindu-se din plin, totuşi impresia de neîmplinire rămâne şi, ceea ce este mai grav, această piesă excelent construită pare, în spectacol, firavă, lipsită de vână dramatică. Aflat într-o situaţie similară după căderea „Traviatei", Verdi putea să-şi pună întrebarea: „La colpa è mia, o dei cantanti?". Radu Băieşu însă, ca regizor, nu poate da vina decât pe sine. De când şi-au asumat puteri discreţionare faţă de autori, actori şi chiar de public, regizorii împărtăşesc soarta marilor comandanţi de oşti, asupra cărora apasă exclusiv răspunderea eşecului, în vreme ce bucuria victoriei se răsfrânge asupra tuturor colaboratorilor.

Tom Stoppard, frapat de coincidenţa prezenţei simultane la Zürich în 1917 a lui Lenin, James Joyce şi Tristan Tzara, imaginează inserarea lor într-o intrigă calchiată după **The importance of being Earnest** de Oscar Wilde. Dincolo de jocurile de limbaj, de situaţiile savuroase, de replicile scânteietoare, piesa are o miză gravă, ea punând în scenă momentul divorţului dintre avangarda artistică şi cea revoluţionară. Una dintre obsesiile modernismului a fost eşecul, ideea că înnoirea mijloacelor de expresie atrage inevitabil înnoirea socială, că revoluţia limbajului este consubstanţială cu răsturnarea ordinii constituite. Dacă pentru Rimbaud, fondatorul modernismului, **changer le monde** era un obiectiv de atins fie printr-o nouă **ars poetica**, fie prin implicarea în Comuna din Paris, pentru Joyce sau Tzara drama clivajului dintre aspiraţiile intelectuale şi cele sociale devine evidentă şi ea se joacă pe scena unui sfârşit de lume, cea a Marelui Război.

Pentru a reda scenic toate acestea, ar fi trebuit ca regizorul să echilibreze relaţia dintre cele trei personaje esenţiale şi să marcheze nu numai incompatibilităţile dintre Lenin şi ceilalţi doi, ci şi diferenţele dintre avangardistul care-şi asumă întreaga memorie culturală şi cel care o neagă în numele renovării fiinţei umane. Or, regizorul focalizează atenţia asupra lui Lenin, subliniind „machiaverlâcurile" politice ale acestuia şi dorinţa lui fermă de a-şi subordona tentativele de înnoire artistică. Sunt, ce-i drept, scene de efect, ca descoperirea unor arme şi materiale suspecte în „sertarele" busturilor lui Lenin sau închiderea acestuia într-un cvasi-mausoleu. Din păcate, neglijându-se personajele ce reprezintă avangarda intelectuală, conflictul rămâne circumscris sferei obsesiilor anticomuniste, fără specificitate şi nuanţare. Eugen Cristea face un rol consistent în Lenin, Armand Calotă şi Tomi Cristin fiind, ca urmare a punctului de vedere regizoral, mai puţin pregnanţi în Tzara, respectiv Joyce (ultimul rol e dezavantajat şi prin excluderea din text a **limerick**-urilor). Bogdan Muşatescu compune rolul vârstnicului Henry Carr din multe detalii nesudate între ele. Papil Panduru dovedeşte autoritate asupra mijloacelor sale în rolul unui valet scos parcă din „The Servant" al lui Losey. Carmen Ionescu îngroaşă excesiv trăsăturile unei militante comuniste, iar Erika Băieşu, prin interpretarea ei modestă, arată încă o dată riscurile la care se expun întreprinderile de familie. Lipirea prologului în care ni se spune **who's who** mi s-a părut inutilă:



Bogdan Muşatescu şi Carmen Ionescu în Travestiuri **de Tom Stoppard la TNB (regia: Radu Băieşu)**

spectacolul oricum nu va interesa pe ignoranţi. Scenografia Dianei Ruxandra Ion, mizând mult pe Mirò, este, fără rost, anacronică. Muzica lui Aurelian Octav Popa – discretă şi agreabilă.

Încercând să facă din Lenin ceea ce a făcut Dali din Venus, o instalaţie cu sertare, Radu Băieşu îşi afirmă inventivitatea, dar umbreşte talentul lui Stoppard.

ADRIAN MIHALACHE

Scenă din Gelozie și tranziție **de Tudor Popescu la Ploiești (regia: Emil Mandric)**

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

DIN PERSPECTIVA FINALULUI...

GELOZIE ȘI TRANZIȚIE de Tudor Popescu ● TEATRUL „TOMA CARAGIU" DIN PLOIEȘTI ● Data reprezentației: 20 septembrie 1996 ● Regia: Emil Mandric ● Decorurile: Daniel Răduță ● Costumele: Anca Răduță ● Distribuția: Mihai Coadă (Veve), Delia Seceleanu (Didina), Dumitru Palade (Maestrul), Florica Dinicu (Dora), Marian Despina (Pelin), Daniel Chirea (Polițaiul).

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești a deschis stagiunea în mod exemplar, cu o premieră românească. Merită a fi semnalat acest lucru mai ales acum, când, de câțiva ani buni, dramaturgia națională e pe post de Cenușăreasă în repertoriile celor mai multe teatre ale țării. Faptul e cu atât mai apreciabil cu cât e vorba despre o piesă nouă a unui dramaturg de talent și de prestigiu: Tudor Popescu.

Atent, ca întotdeauna, la realitatea trăită de noi toți, Tudor Popescu a ales drept țintă a săgeților sale satirice un fenomen caracteristic, vizibil cu ochiul liber și ajuns la proporții îngrijorătoare în societatea „de tranziție" în care ne aflăm – hoția. Bineînțeles, însă, piesa nu este și nu intenționează să fie o „demascare", o „punere la zid", o „denunțare" cu aprigă mânie cetățenească a acestui fenomen nociv, adevărată plagă a vieții noastre de azi. Tudor Popescu este un autor cu un dezvoltat simț al comicului și cu o experiență recunoscută în mânuirea mecanismelor care, într-o piesă, într-un spectacol, pot stârni râsul, un râs binefăcător, eliberator de inhibiții și complexe. El a scris, așadar, pe tema hoției, o comedie. O comedie de situații, al cărei erou principal – dacă îl putem numi așa – e un hoț, un găinar mărunt, fără mari ambiții, dar „obligat" să fure pentru a satisface gusturile și nazurile iubitei (sau nevestei) sale, o nesățioasă și frivolă Didina. Naiv, nepriceput și îndrăgostit, Veve mai suferă și de o boală incompatibilă cu „meseria" lui (într-o primă variantă, comedia s-a numit „O boală incompatibilă"), și anume gelozia. Aceasta îl împinge când la tentative de sinucidere – la care el recurge oriunde s-ar afla, și mai ales în casele unor „clienți" unde intră pentru a jefui –, când la dorința de a ucide ființa iubită. Personaj dramatic, complex, nu? Nu, pentru că autorul nu zăbovește mult asupra caracterizării sau analizei psihologice a protagonistului și nici a altor personaje, ci creează situații, uneori neașteptate, purtându-l pe candidul Veve pe un adevărat drum inițiatic, pentru a cunoaște treptele ierarhice ale hoției din zilele noastre. La îndemnul Didinei, Veve practică furtul cu program, plecând la drum cu o listă de obiecte „anvizajate", ca o listă de cumpărături. Dar un „client" al său, specialist de înaltă tehnicitate în materie, îi servește o lecție de profesionalism de un comic savuros, în care întâlnim toți termenii specifici intrați în vocabularul actual al procesului nostru de tranziție spre tehnologiile avansate. Este una dintre scenele cele mai reușite ale piesei; și ale spectacolului, de altfel. Următoarea etapă a „inițierii" păgubosului Veve e întâlnirea cu afaceristul Pelin, care îi dezvăluie mecanisme și tertipuri proprii lumii îmbogățiților tranziției. Replicile, spirituale, revelatoare, ne plasează cu haz în atmosfera perioadei de trecere de la comunism la capitalism.

Nu-i vom găsi în piesă sau pe scenă pe adevărații păgubiți ai acestor șarlatani. Normal, am fi trecut în dramă, iar Tudor Popescu a vrut doar să ne facă să râdem, văzându-i cum se fură între ei, de la cel mai mic până la cel mai mare. Finalul-surpriză ne lămurește: totul a fost un spectacol, jucat de înșiși pușcăriașii „travestiți" în propriile personaje și reprezentat în cinstea Zilei Poliției. Din perspectiva acestui final, plin de tâlc, trecem cu vederea și unele pasaje mai neverosimile ale piesei și închegarea cam șubredă pe alocuri și ne mulțumim să mai râdem o dată, în ritmul voios al „Macarenei" (se putea să lipsească?) pe care o dansează toți cu voie-bună.

Emil Mandric, autor, se pare, al acestui final „moral" dar nu lipsit de haz, a realizat un spectacol alert, valorificând bine situațiile și savoarea replicilor. În scenografia creată de Daniel Răduță (bine găsite panourile mobile, cu schimbări rapide, dar stângaci rezolvat interiorul „Maestrului", cu patul în prim-plan) și Anca Răduță (costumele – posibile), actorii s-au adaptat ritmului și întâmplărilor, fără mari probleme de compoziție, dar cu adecvare în conturarea tipurilor: neliniștitul Veve, naiv și chinuit (Mihai Coadă, verosimil), nostima fășneață, ambițioasă și cu presupuse infidelități Didina (Delia Seceleanu, convingătoare), „Maestrul" sigur pe meseria lui (Dumitru Palade, cu apreciatele sale calități de nuanțare și filtrare a replicilor), guraliva Dora (Florica Dinicu, plauzibilă), verosul Pelin (Marlan Despina, mai puțin tranșant conturat), Polițaiul (Daniel Chirea).

MARGARETA BĂRBUȚĂ

SUB CUPOLA CLASICILOR

Că operele clasicilor rămân mereu actuale, trimiţându-şi spre spectatorii fiecărei epoci mesajele şi interogaţiile ce invită la reflecţie, e un adevăr care nu mai trebuie demonstrat. Recurgerea frecventă la clasici, în teatrul nostru contemporan, nu e numai un gest cultural demn de tot respectul, ci şi un semn al convingerii că operele acestora pot angaja un dialog fertil cu publicul de azi. Cu condiţia ca această convingere să nu fie prea ostentativă. Argumentul ne-a fost sugerat de turneul la Bucureşti al Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoşani, cu două spectacole inspirate de doi clasici ai comediei universale: Caragiale şi Aristofan. Ambele spectacole au fost puse în scenă de Florin Zamfirescu, apreciat actor şi profesor de Arta actorului la A.T.F., căruia nici arta regiei nu pare a-i fi ostilă, mai ales dacă va persevera, în acest domeniu, spre acurateţe şi concizie.

Conu' Leonida faţă cu... maşina timpului

CONU' LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA de I.L. Caragiale ● TEATRUL „MIHAI EMINESCU" DIN BOTOŞANI ● Data reprezentaţiei: 21 septembrie 1996 ● Regia: Florin Zamfirescu ● Scenografia: Viorica Lăzărescu ● Distribuţia: Ion Apostoliu (Efimiţa), Marius Rogojinschi (Leonida), Orodel Olaru (Safta).

Nu e prima oară când se încearcă sublinierea valenţelor de universalitate şi perenitate ale acestei scurte farse a lui Caragiale, adevărată bijuterie de literatură dramatică, de o exemplară rigoare în succesiunea replicilor şi a situaţiilor. De data aceasta ne-am întâlnit cu o soluţie radicală, nu lipsită de interes.

Într-un spaţiu abstract, structurat pe două planuri despărţite de o poartă ce marchează trecerea de „aici" spre „dincolo", cu o pendulă în fundal, ce indică dimensiunea Timpului, o făptură ciudată, în veşmânt cenuşiu, iese din starea de răstignire în care se afla la ridicarea cortinei şi părăseşte scena, dând astfel semnalul începerii. De undeva, din neant, Conu' Leonida şi Efimiţa apar cu nişte mari boccele în braţe şi, trecând poarta, se instalează în planul întâi, unde se dezbracă şi îşi întind aşternuturile aduse în boccele. Povestirea lui Leonida, începută ca o evocare, cu glas vătuit şi lent, se animă în dialogul cu Efimiţa, fiind adesea întreruptă de tot felul de acţiuni fizice pe care regizorul le-a inventat, poate, pentru a „dinamiza" textul, dar care, în fapt, îl fărâmiţează, îngreunând cursul acţiunii verbal-dramatice prin numeroase şi lungi pauze. Apar, aduse de ciudata făptură de la început, care poate fi o întrupare a Destinului, a Istoriei sau a Timpului, felurite obiecte şi semne caracteristice zilei de azi – un gramofon, un telefon, un televizor, ba chiar, de sub nişte teancuri de ziare, siluete de blocuri moderne –, totul menit a apropia epocile şi a şterge astfel graniţele dintre ele. Ajungem chiar şi la momentul revoluţiei din decembrie '89. La toate aceste „minuni" cuplul reacţionează plin de uimire şi de spaimă, zgomotele „revoluţiei" de afară stârnindu-i o panică bezmetică. Făptura ce acţionează ca un „meneur du jeu" îşi pune o basma şi devine astfel Safta, liniştindu-i întrucâtva. Textul lui Caragiale se pulverizează prin mulţimea de pauze şi incidente exterioare, sensurile şi savoarea sa ajung în sală cu efect diluat. Şi, după toată „tărăşenia", cei doi eroi îşi strâng boccelele cu aşternuturi şi ies, încet, cum au intrat, cufundându-se la loc în neant, pe melodia duioasă a „Steluţei" lui Alecsandri, în timp ce, în urma lor, textul se reia pe alt ton, cu vigoare, pe imagini din epoca noastră, ca un perpetuum mobile al istoriei.

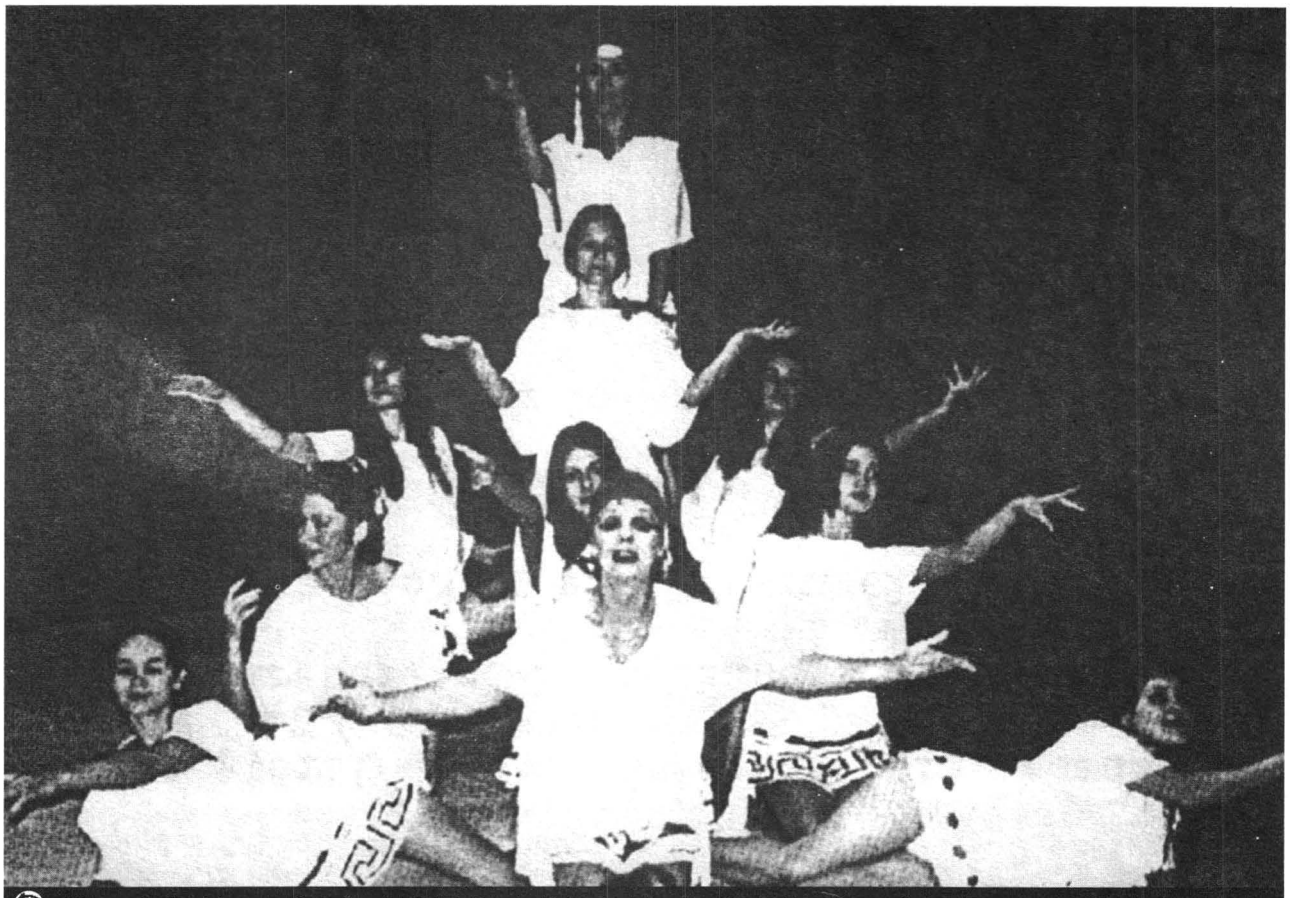
Idee ingenioasă de spectacol, servită de scenografia Vioricăi Lăzărescu, stilizat esenţializată, de jocul celor doi interpreţi – Ion Apostoliu într-un reuşit travesti, o Efimiţă tandră şi ipohondră, Marius Rogojinschi compunând un Leonida sfătos şi autoritar –, fracturată însă de lipsa de măsură în folosirea improvizaţiilor scenice. ■

Utopia luată în glumă

ADUNAREA FEMEILOR de Aristofan ● TEATRUL „MIHAI EMINESCU" DIN BOTOŞANI ● Data reprezentaţiei: 22 septembrie 1996 ● Regia: Florin Zamfirescu ● Scenografia: Viorica Lăzărescu ● Distribuţia: Irina Mititelu (Praxagora), Galina Tati, Narcisa Vornicu, Tatiana Zavialova, Florita Rusu, Violeta Afrăsinei, Alina Stratin, Crenola Doroftei, Ana Maria Bernicu, Nathalie Luca, Petronela Chiribuţă, Ana Maria Paraschivescu, Andreea Lazarec (Femeile cetăţii), Marius Rogojinschi, Traian Andrii, Valerian Răcilă, Orodel Olaru, Volin Costin, Radu Dragoş (Bărbaţii cetăţii).

Dacă ne vom întreba care e sensul contemporan sau actual al comediei lui Aristofan **Adunarea femeilor**, vom răspunde că nu viziunea misogină a marelui comediograf al antichităţii este punctul forte al acestei piese – mai puţin jucată, în general, decât cunoscutele **Pacea**, **Lysistrata**, **Norii** sau **Păsările** –, ci viziunea sa antitotalitaristă şi, mai ales, antiextremistă. Noţiuni, desigur, de mare frecvenţă în societatea actuală şi care, desigur, dincolo de oferta artistică, l-au interesat pe regizorul Florin Zamfirescu atunci când a ales să pună piesa pe scena Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoşani.

Deschiderea spre publicul de azi se realizează în spectacol nu numai prin aruncarea unor replici în sală, prin angajarea personajelor într-un dialog cu publicul, ci chiar prin implicarea directă a unor spectatoare chemate pe scenă, dar



Moment din Adunarea femeilor **de Aristofan la Botoşani (regia: Florin Zamfirescu)**

mai ales prin ieşirile şi intrările alaiului de femei care antrenează participarea directă a sălii în spectacol. Acest artificiu, care alteori apare superfluu, aici capătă caracter organic, cu atât mai mult cu cât spectacolul are un tonus, un ritm şi o culoare ce-l apropie de receptivitatea spectatorilor.

De fapt asistăm, cu plăcere şi interes, la naşterea şi prăbuşirea unei utopii. Femeile Atenei au hotărît, într-o adunare populară, să ia puterea din mâna bărbaţilor şi să conducă ele cetatea. Consecinţele acestei hotărîri, rezultatele aplicării ei duc la dezastru, succesiunea scenelor care înseamnă tot atâtea etape şi aspecte ale utopiei în mers fiind un şir de situaţii pline de haz şi de tâlc.

Florin Zamfirescu dovedeşte capacitatea de a conduce şi a mişca un ansamblu, construind grupuri şi combinând voci şi mişcări dansante, graţioase, în tablouri plăcute ochiului, geometria trupurilor armonizându-se cu jocul luminilor şi al sunetelor. Surprinzător e însă faptul că, atent la mişcarea şi compoziţia vizuală a grupurilor, el, profesor de actorie, a fost mai puţin preocupat de cultivarea vocilor şi a dicţiunii interpretelor, ceea ce a avut drept rezultat rostirea neinteligibilă a unor replici şi coruri strigate otova, fără nuanţă, fără sensuri clare. Se disting totuşi, din ansamblul inegal, figura Praxagorei, inteligentă şi autoritară întruchipare a feminităţii militante (Irina Mititelu), şi aceea a soţului Praxagorei, în interpretarea limpede marcată şi evident profesionistă a lui Marius Rogojinschi. Scenografia Vioricăi Lăzărescu a constituit spaţiul adecvat de lumină şi întuneric al spectacolului, care, în cele din urmă, se transformă într-un război al sexelor, încheiat cu emblema unui falus uriaş, după ce izbutise să treacă în mod spiritual, cu dibăcie şi glumeaţă complicitate, peste pasajele licenţioase ale piesei.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

WHAT'S THE MATTER?

MATTER de Claudio Barletta ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ ● Data reprezentaţiei: 7 mai 1996 ● Regia: Claudio Barletta ● Scenografia: Mihai Ciupe ● Interpretează: Cristina Pardanschi, Ileana Negru, Cornel Răileanu, Ioan Isaiu, Alexandra Lungu.

Matter de Claudio Barletta, în regia autorului, la T. N. Cluj, este un spectacol îngrozitor, din care nu se înţelege absolut nimic. Spectacolul este în limba română.

SEBASTIAN VLAD POPA

DANSUL CA TEATRU

VORBEȘTE-MI CA PLOAIA ȘI LASĂ-MĂ SĂ TE ASCULT de Tennessee Williams ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentației: 7 noiembrie 1996 ● Regia și coregrafia: Răzvan Mazilu ● Scenografia: Adriana Grand ● Distribuția: Rodica Mandache (Ea), Dan Bădărău (El) și Marian Baciu, Ionuț Pascu, Ștefan Pușcașu, Cristian Toporan, Adrian Țăranu, Răzvan Mazilu; cu concursul maestrului Johnny Răducanu.

Elegantul (deși cam mohorîtul) caiet-program al spectacolului de la Odeon pune la dispoziția curioșilor, sub semnătura Lianei Tugearu, o foarte interesantă documentație privind istoria și evoluția „simbiozei teatru-dans" pe scenele românești. Sunt informații cât se poate de necesare, mai ales că, la ora actuală, această simbioză și producțiile care o ilustrează au căpătat o anume răspândire – și un anume prestigiu – și în teatrul nostru. Același program nu conține, în schimb, nici un fel de referire la textul pe care și-a întemeiat montarea regizorul-coregraf Răzvan Mazilu; nu este menționat nici măcar traducătorul. Or, cum acesta, textul adică, nu face parte dintre lucrările cunoscute ale lui Tennessee Williams, o minimă punere în temă ar fi fost, cred, obligatorie. În fine...

Vorbește-mi ca ploaia... este o piesă în două personaje ce formează doar în aparență un cuplu; de fapt, fiecare, și în special femeia, are ca partener doar o absență pe care o populează cu fantasme, încercând să-și aline astfel singurătatea și nevoia irepresibilă de contact sufletesc. Dacă intuiția detectivistică și bunul-simț critic nu mă înșală, textul este una dintre primele scrieri dramatice ale lui Tennessee Williams, probabil una dintre cele patru piese într-un act care, alăturate sub titlul **American Blues**, i-au adus, în 1939, premiul breslei teatrale americane, Theatre Guild, și, o dată cu acesta, afirmarea ca autor de succes. Oricum, se recunosc aici câteva dintre temele predilecte ale dramaturgului – incomunicabilitatea, raportul esențialmente ostil dintre sexe, pe de o parte, și dintre individ și colectivitate, pe de alta –, ca și extraordinara lui sensibilitate față de psihologia feminină.

Acestea au fost, fără îndoială, datele ce l-au atras pe Răzvan Mazilu spre scrierea lui Tennessee Williams; ele coincid, de altfel, liniilor de forță pe care a mers tânărul artist și în descifrarea scenică a **Damei cu camelii**, precedenta sa montare. Și, la fel ca acolo, el a recurs, în ce privește modalitatea „practică" de mizanscenă, la formula teatrului-dans, cu un accent mai puternic însă pe prima jumătate a binomului, dansul fiind de astă dată mai aproape de ceea ce se cheamă expresie corporală decât de coregrafia propriu-zisă. Totuși, „povestea" din piesă – destul de liniară, presupun – este lăsată exclusiv pe seama componentei așa-zicând dansante. Asta face ca, la început, lucrurile să pară oarecum confuze; vorbind pe șleau, există minute întregi când nu prea pricepi ce se întâmplă în fața ta, „cine cu cine și de ce", așa că te mărginești să admiri bravura fizică a interpreților, îndeosebi a lui Dan Bădărău, să privești cu încântare decorul Adrianei Grand (foarte simplu, **pour une fois**, și extrem de frumos: o fereastră înlăcrimată de picăturile de ploaie dincolo de care străjuiește, tandru-cinic, un cer neverosimil de albastru) și să asculți cu deliciu improvizațiile pianistice ale lui Johnny Răducanu. Treptat însă, pe măsură ce textul începe să-și intre în drepturi prin replicile femeii, care alcătuiesc, de fapt, un lung monolog fragmentat, totul capătă consistență, iar elementele disparate se coagulează într-o structură coerentă și purtătoare de sens. Din acest moment devin limpezi și punctele de rezistență ale spectacolului. Unul este creația actoricească a Rodicăi Mandache, de o intensitate dramatică neașteptată, răscolitoare uneori prin sinceritatea despuiată de orice artificiu pe care interpreta o pune în joc; în acest rol, Rodica Mandache își dezvăluie nu numai bogăția resurselor profesionale, ci și disponibilitatea de a coborî în adâncurile sufletești ale personajului, arzând până la capăt și reînviind o dată cu el. O parte din laude i se cuvin, desigur, regizorului, care, în ciuda tinereții sale, a intuit posibilitățile actriței, până acum insuficient puse în valoare. Dar principalul merit al lui Răzvan Mazilu – și cel de-al doilea punct de rezistență al montării – stă în capacitatea sa de a crea emoție din orchestrarea plastică a mișcării (un exemplu: episodul siluetei multiplicate a lui Charlot, celebrul vagabond, emblemă a singurătății și frustrării), din cinetica stilizată a trupurilor. Este, pentru un regizor-coregraf, o calitate fundamentală, care îndreptățește convingerea că teatrul-dans românesc poate avea, în persoana lui Răzvan Mazilu, un reprezentant, în viitor, redutabil.

ALICE GEORGESCU

Dan Bădărău și Rodica Mandache în Vorbește-mi ca ploaia... **de Tennessee Williams la Odeon (regia: Răzvan Mazilu)**

foto: Mihail E. Cratofil

ÎN CĂUTAREA SOLUȚIEI IDEALE

PREA FRUMOASELE SABINE de Leonid Andreev. Traducerea: Tatiana Nicolescu ● TEATRUL „AL. DAVILA" DIN PITEȘTI ● Data reprezentației: 6 octombrie 1996 ● Regia: Marcel Țintar ● Scenografia: Mugur Pascu ● Distribuția: Petre Dumitrescu (Marcus Antonius), Mihai Arsene (Paulus), Ștefan Lupu (Scipio), Mioara Dumitrache (Cleopatra), Ioana Chiriță (Veronica), Lia Deaconu (Proserpina), Dan Ivănesei (Marcius), Cristina Nițu, Liliana Petrică, Virginia Mateiaș, Tudorița Popescu, Iulia Ilinca (Sabinele), Cezar Mazilu, Gheorghe Gheorghe, Nicolae Brisculescu (Sabinii).

Contemporan cu Cehov, Leonid Andreev (1871–1919) concepe atât texte realiste, cât și piese purtând amprenta simbolismului „ca o formă artistică nouă, ce vine să înlocuiască realismul învechit", precum nota un critic al vremii. **Prea frumoasele sabine**, care s-a mai reprezentat pe scenele noastre, vine acum în întâmpinarea publicului piteștean în montarea lui Marcel Țintar, proaspăt absolvent al cursurilor de regie teatru de la Academia de Artă Teatrală din Târgu-Mureș (clasa prof. Călin Florian-Mihai Manolescu).

Piesele „romane" **Prea frumoasele sabine** (1911) și **Calul în senat** (1915) au ca punct de pornire momente din istoria antichității, prelucrate și interpretate însă după un procedeu destul de des folosit de autorii secolului nostru: demitizarea. Pentru Andreev, Roma antică nu este învăluită de aura eroică a epocilor de glorie. Răpirea sabinelor de către romani, eveniment consemnat în manualele și lucrările de istorie ca moment marcant al consolidării Romei antice, devine, în viziunea lui Andreev, un studiu ironic despre slăbiciunile firii omenești. Demitizarea întâmplărilor se produce concomitent cu denunțarea șablonului istoric. Bărbații romani, mărginiți, nu realizează gravitatea și importanța faptelor lor; în schimb, femeile sabine își privesc peripețiile din unghiul veșniciei: ele caută să „intre în pielea" eroinelor imortalizate de istorie.

În debutul spectacolului, un episod extratextual prezintă biblioteca sabină ca pe un paradis unde fructele sunt cărți argintii culese dintr-un pom adamantin al cunoașterii, citite apoi cu nesaț de vaporoasa colectivitate sabină. Sosirea unor „monștri" telurici călări pe motociclete (textul, plin de anacronisme, permite prelungirea acestora în spectacol) creează un impact care se soldează cu „schimburi culturale" având ca rezultat prăbușirea sabinilor din cauza alcoolului oferit de „agresori" și plecarea benevolă, nicidecum forțată, a sabinelor în urma vizionării unor secvențe filmate (din „Roma" lui Federico Fellini), prezentate de civilizația invadatoare pe un monitor oferit în dar. Scena următoare înfățișează un forum roman dominat de o columnă impozantă proptită-n mijloc și de o atmosferă „intelectuală", creată de sabinele care întrupează, fiecare, câte o muză. Tentativa de cucerire amoroasă întreprinsă de romani eșuează în fața celor care „zgârie ca niște pisici". Dacă la Andreev romanii vor să-și întemeieze un cămin, o familie, în spectacolul de la Pitești eroii fondatori ai Romei vor să recupereze prin excese sexuale timpul pierdut în războaie (trei romani încearcă să posede opt sabine!). Concluzia amară că războaiele i-au împiedicat să devină pricepuți în arta amorului îi face pe cei trei să recurgă la o strategie foarte elaborată – imitarea unor modele culturale: actori celebri în roluri de gangsteri ce violează și ucid (Malcolm MacDowell în „Portocala mecanică" sau Robert De Niro în „A fost odată în America"), de eroi cu porniri distructive (Robert De Niro în „Șoferul de taxi" și motocicliștii drogați din „Roma") sau de maniaci ori mari cuceritori (Jack Nicholson în „Shining" și Donald Sutherland în „Casanova" lui Fellini). Această strategie se aplică prin copierea sistematică a secvențelor înregistrate pe casete video. Cei trei eșuează însă și prin apelul la aceste măști, ajungând la artificializare totală. Epuizați, romanii renunță la cucerire, fiind până la urmă ei cuceriți de „pisiceala" sabinelor, care îi atrag într-un labirint al dezmățului colectiv.

Cultura sabină, superioară, este înghițită de civilizația romană cu ajutorul tehnicii moderne: sabinii ajung să depaneze televizoarele stricate după atâtea ore de funcționare și să comunice între ei prin mijloace electronice... Fotogramele proiectate pe ecran de șeful sabinilor, cu soțiile „răpite" surprinse în poziții nu prea ortodoxe, declanșează acțiunea de recuperare a nevestelor. Explozia monitorului simbolizează decăderea culturii sabine. Actul III ne readuce la Roma: după optsprezece luni de excese, romanii au ajuns la apatie și sastiseală. Sosesc sabinii, în elicoptere (iarăși un simbol al... descensiunii), și instalează ad-hoc un studio unde are loc un proces supermediatizat intentat romanilor și în care cei dintâi încearcă să demonstreze prin abundență de cazuistică juridică și morală ilegalitatea raptului și legalitatea căsătoriei. În fața unui adversar fără aplomb (romanii au demonstrat timp de un an și jumătate că sunt bărbați), sabinii își ating scopul și vor să plece, dar apariția sabinelor, într-o paradă a modei opulentă și în contrast cu doliul pe care îl afișaseră față de soți, le întârzie plecarea, care se va petrece abia după o nouă rundă de „tratative", soldată însă cu un alt eșec: sabinii nu vor să-și răpească soțiile! Roma își reia orgia, dar cei trei nu mai rezistă și mor pe rând (suicid, excese, accidente...), spectacolul încheindu-se cu înmormântarea lor, pe când sabinele scrutează cerul în așteptarea unor soluții venite de sus (sau a bărbaților – alții la rând, nu-i așa?). Cortina cade brusc.

Montarea regizorului Marcel Țintar, un mixaj teatru-video-cinema (un nou gen de spectacol?), alternează scenele burlești cu cele dramatice, pentru ca în final să nu ne ofere, de fapt, rezolvări: costă prea mult moartea romanilor, pe de o parte, și solitudinea sabinilor, pe de altă parte. Soluția pare să fie la mijloc, fericirea însemnând câte puțin din toate: un dram din ceea ce vor romanii (excese sexuale) și unul din ceea ce vor sabinii (excese teoretice).

Mihai Arsene aduce în scenă un introvertit, abordând o mască à la Buster Keaton, cu o economie de mijloace expresive caracteristică celei de-a șaptea arte, dar orientându-se spre declamația realistă. În contrapunct, Ștefan Lupu întruchipează un extrovertit, cu gesturi largi, „teatrale", joc îngroșat, virtuozități din gama burlescă, cabotinaj intenționat. Al treilea este, în viziunea lui Petre Dumitrescu, „August Prostul" triumviratului. Predispoziția pentru comedie a Mioarei Dumitrache este bine exploatată în spectacol, compoziția ei fiind o credibilă parodie a Cleopatrei. Dan Ivănesei e bun în momentele dinamice, nuanțările șovăielnice făcându-i însă inegală interpretarea. Grupul sabinilor și sabinelor completează prin culoare creațiile actoricești.

STRACULA ATTILA

foto: Paul Antoniu

Scenă din Ultimele ştiri de Adrian Dohotaru la „Bulandra" (regia: Mara Paşici)

ZBOARĂ VEŞTI CONTRADICTORII / SE-NTRETAIE ŞTIRILE

ULTIMELE ŞTIRI de Adrian Dohotaru ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentaţiei: 15 noiembrie 1996 ● Regia: Mara Paşici ● Scenografia: Oana Botez ● Mişcarea scenică: Mălina Andrei ● Ilustraţia muzicală: Cristina Butariu ● În distribuţie: Bogdan Talaşman, Şerban Pavlu, Damian Oancea, Cosmin Şofron, Alin Panc, Marius Nanău, Marcela Motoc, Antoaneta Zaharia, Andreea Bibiri, Ioana Flora.

Dramaturgia originală se afirmă cu precădere într-o societate care a deprins reflexele democratice, gustul dezbaterii publice, obişnuinţa de a confrunta puncte de vedere egal îndreptăţite. La noi, cele două perioade mai îndelungate de exerciţiu democratic au dat cel puţin doi mari dramaturgi: Caragiale şi Camil Petrescu. În afara acestora, talentele n-au lipsit, dar, cu foarte puţine excepţii, ele au fost deturnate de la rosturile lor înspre compuneri având doar aparenţele teatralităţii, fără miza unei înfruntări reale, sau înspre poetice alcătuiri scenice cu iz alegoric şi gratuite fantezii. De aceea, este firesc ca atenţia să ne fie mereu îndreptată spre propunerile dramaturgiei româneşti, o piesă de substanţă purtând cu sine, pentru cine ştie să le descifreze, simptomele maturizării sociale.

Am primit, astfel, cu interes, premiera piesei **Ultimele ştiri** de Adrian Dohotaru, personaj care a stârnit o anumită rumoare cu creaţia lui **ante** 1989 (şi care, angrenat cum a fost apoi în activitatea politică internaţională până la fatalul său accident, avea toate datele pentru a oferi în anii următori o piesă semnificativă, crescută din rădăcinile profunde ale realului). Nu pot spune că **acum** am fost dezamăgit: avem de a face cu un elegant eseu teatral despre relaţia dintre individ şi mediul informaţional structurat prin mijloacele de comunicare în masă. Situat într-o lume convenţională, orwelliano-kafkiană, conflictul opune pe individul treaz, alert, expus din proprie voinţă la impactul informaţional, unei colectivităţi amorfe care-şi caută în somnul ignoranţei confortul precar şi resursele supravieţuirii vegetative. Originalitatea demersului autorului constă, mai ales ţinând seama de vremea când a fost scris textul, în refuzul locurilor comune ale mass-mediei manipulatoare. Individul informat nu poate fi uşor manevrat prin ştirile care i se oferă, deoarece, tocmai prin caracterul lor inconsistent, autocontradictoriu, informaţiile vehiculate prin diversele medii îl obligă să reflecteze şi să decidă pe cont propriu. Dimpotrivă, **„poporul vegetal"**, refuzând informaţia din principiu („Eu nu citesc ziare, nu ascult radio, nu urmăresc emisiunile de actualităţi, oricum toţi se contrazic între ei, toţi mint etc., etc."), este mai vulnerabil la manipulare, pentru că acceptă dogmele cu uşurinţă. De altfel, cine este cât de cât familiarizat cu teorla matematică a informaţiei ştie că acumularea succesivă a unor informaţii contradictorii nu readuce niciodată subiectul la starea iniţială a ignoranţei absolute. Cu alte cuvinte, este mai bine să afli numeroase adevăruri parţiale decât să rămâi neştiutor din teama de a nu fi minţit. Desigur, informaţia este un tip de stres care te face vulnerabil prin agresarea sensibilităţii, de aceea eroul care se expune fluxului informaţional primeşte nu numai oprobriul colectivităţii, ci şi sentinţa îngerului exterminator. Dar, de când a conştientizat păcatul cunoaşterii, omul demn a ajuns să se obişnuiască să-i suporte consecinţele.

Neajunsul piesei rămâne însă ancorarea în general-abstract. Discursul e inteligent, replicile sunt construite cu o anumită densitate poetică, dar lipsesc detaliile individualizante, lumea piesei este universul contemporan de pretutindeni şi de nicăieri, ea suferă, în termenii lui Noica, de **atodetie**. Regia ar fi putut să compenseze acest neajuns prin introducerea unor semne localizante, prin accentuarea concretului, a specificului local. Demersul regizoral se pliază însă redundant pe stilul piesei, aducând în scenă personaje fără identitate, îmbrăcate în costume atemporale, angrenate într-o reţea aflată în continuă mobilitate, care aminteşte spectacolul creat la National Theatre din Londra în 1991 după „Procesul" de Kafka şi reluat, în aceeaşi viziune regizorală, cu câţiva ani în urmă la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ. Nu lipsesc dovezile de certă inspiraţie, metaforele scenice de efect, ca în momentul radiografierii eroului: acesta are în locul toracelui un televizor care prezintă evenimentele şocante ale actualităţii. Înregistrarea pe bandă a ştirilor radiofonice, declanşată înainte de începerea propriu-zisă a spectacolului, creează o atmosferă de incitantă ambiguitate, amintind de procedeele radiofonice ale lui Orson Welles. Actorii – încă studenţi – joacă dinamic, cu entuziasm, un fel de personaj colectiv, fără să-şi pună în vreun fel problema personalizării diferitelor roluri, ceea ce, oricum, nu a fost în vederile regiei. Prin eseismul ei de calitate, piesa anunţă creaţia majoră care ar fi urmat, poate, să apară, iar spectacolul reuşeşte să enunţe corect un mesaj valabil, amintind de un vers de Jebeleanu: „Cea mai la modă pălărie / E pălăria anti-auz".

ADRIAN MIHALACHE

UN DIVERTISMENT AGREABIL

BUCUREŞTI, CUIBUŞOR DE... VITEJII..., un spectacol realizat de Felicia Dalu şi inspirat din textele revistei româneşti interbelice ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţei: 26 octombrie 1997 ● Scenografia: Diana Ioan ● Muzica: George Marcu ● În distribuţie: Constantin Dinulescu, Magda Catone, Claudiu Istodor, Carmen Ionescu, Armand Calotă, Tania Popa, Vlad Ivanov, Brândușa Mircea, Andrei Duban, Iulia Boroş, Dragoş Ionescu, Alice Caracostea, Marius Săvescu, Doru Roncea, Felicia Dalu.

Tentative de aducere pe scenă a Bucureştiului de odinioară, a revistei de altădată şi a „lumii lui Tănase" s-au făcut şi se vor mai face. Motive sunt destule. Mai ales acum, când actualitatea satirei lui Tănase revine în forţă, în lumea de după '89, cu nimic mai puţin rapace sau mai puţin coruptă decât cea de pe vremea marelui comic. „Potrivelile" sunt uneori atât de frapante încât am zice că şi la acest capitol, al jafului şi corupţiei, suntem o ţară cu bogate tradiţii.

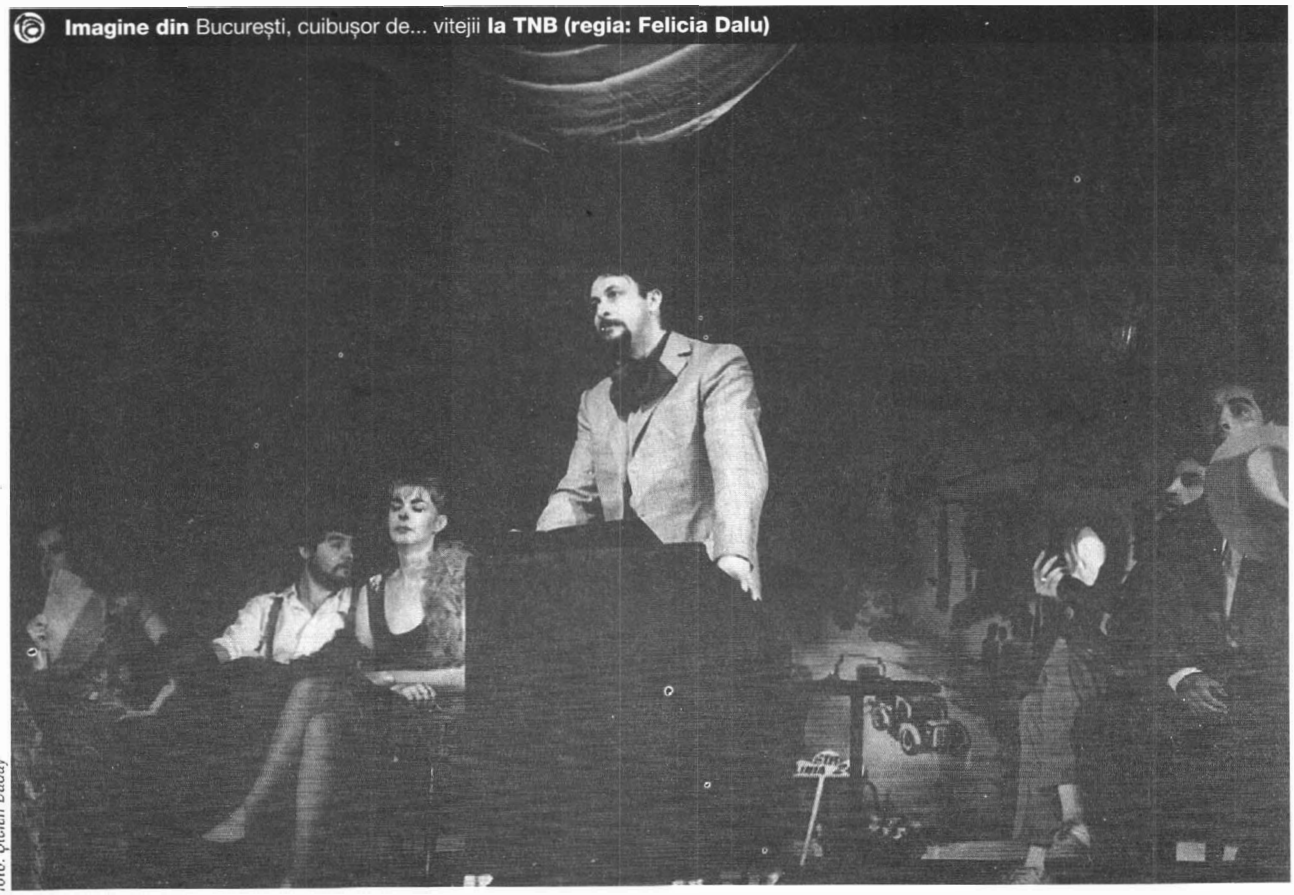
Există însă şi un motiv „de suflet". Cu toate ale ei, bune şi rele, lumea lui Tănase era totuşi plină de un farmec aparte, şi „recuperarea" ei scenică e poate principalul merit al temerarei încercări semnate de Felicia Dalu. Actorii Naţionalului bucureştean nu şi-au propus să-i concureze pe cei de la revistă. Las' că nici nu prea ar fi avut ce concura, pregătirea pentru un „teatru total", de performanţă, fiind în general deficitară, pe toate scenele noastre, fie ele de proză sau de revistă. Dar, dacă n-aveau cum să atingă performanţa impusă de legile genului oriunde pe alte meleaguri, strădania lor are un nivel de decenţă şi onorabilitate, chiar îmbucurător în condiţiile date. În plus, există la mulţi dintre ei nu doar o implicare, ci şi un soi de „distanţare" faţă de ceea ce fac, printr-o subtilă autoironie, în care excelează Claudiu Istodor, de pildă. Alteori suntem martorii unei nedisimulate şi ataşante tandreţi faţă de personaj, ca în cazul lui Constantin Dinulescu; dar şi al altora. Abia când performanţa e urmărită în sine şi cu obstinaţie (ca în step-ul Feliciei Dalu şi al lui Vlad Ivanov), rezultatul e mai puţin concludent şi mai sărac în spirit.

În general însă s-a urmărit – şi s-a reuşit – o sugestivă re-creare de atmosferă, de halou şi parfum de epocă şi, din acest punct de vedere, meritele scenografei Diana Ioan şi ale compozitorului George Marcu nu sunt câtuşi de puţin neglijabile. Cum nu sunt nici cele ale Feliciei Dalu ca realizatoare a spectacolului, care are fluenţă, ironie şi o certă intenţie de stil.

Nu suntem duşi încă în zona performanţei artistice, dar nici nu se cade să nu fim recunoscători pentru buna-dispoziţie ce ni se oferă cu generozitate.

VICTOR PARHON

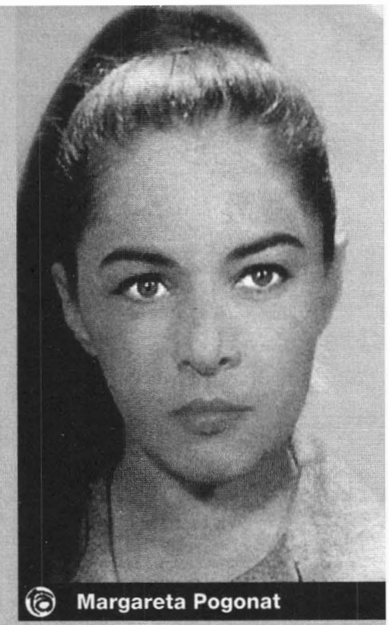
P.S. Prin anii '60, pe vremea tinereţii mele la „Ramuri", aveam un corector care obişnuia să spună: „decât un rector mort mai bine un corector viu". Cred că avea dreptate. Şi eu prefer unei căderi cu orchestră, un divertisment agreabil.



Imagine din Bucureşti, cuibuşor de... vitejii **la TNB (regia: Felicia Dalu)**

foto: Ştefan Daday

După nouăzeci de ani...


Margareta Pogonat

Interesantă ideea lui Gordan Mihić de a da o replică acut contemporană lui Maxim Gorki. La nouăzeci de ani şi mai bine, **Azilul de noapte** se regăseşte în **Azilul roşu** (traducerea, pitorească, din limba sârbă – Mariana Ştefănescu): locul declasaţilor imperiului rusesc a fost luat de dezrădăcinaţii lagărului comunist care, în toamna-iarna lui '89, îşi trăia ultimele clipe. O agonie resimţită în mod diferit de fiecare personaj, în funcţie de caracterul şi de situaţia sa: exilat în propria ţară ori voiajor ilicit. Comerţul pe care-l practică şi unii, şi alţii le-a mutilat destinul, fie că este vorba de un obscur trafic de influenţă sau de un jalnic negoţ cu bunuri materiale şi umane.

„Totul de vânzare" – un vechi adagiu din universul artei a 7-a – aminteşte că dramaturgul este şi un reputat scenarist, întâlnit pe genericul multor filme de răsunet. De la „Când voi fi mort şi livid" (1967, regia: Zivojin Pavlović) până la „America altora" (1996, regia: Goran Paskalievič), Mihić s-a arătat preocupat de tema peregrinării impuse fără drept de apel unui muncitor zilier obligat la expediente de tot felul sau unei familii muntenegrene constrânse să emigreze peste ocean. Observaţia veristă are mereu aceeaşi notă de agresivitate, sfidătoare şi provocatoare, alternând fatalismul cu promiscuitatea, patetismul cu derizoriul, scepticismul cu grotescul, tentând parabola prin prisma banalităţii cotidiene şi reuşind, nu o dată, momente memorabile.

De secvenţialitatea scriiturii a profitat inteligent regizorul Eugen Todoran când a conceput preluarea acestui spectacol montat de Emil Mandric în stagiunea '95-96 la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti. Remarcabilă este şi imaginea semnată de Beatrice Drugă, care a ştiut să valorifice atât scenografia lui Sică Rusescu, evocând „clasica" ambianţă a sordidului azil de totdeauna, cât şi jocul actorilor, surprinşi în semnificative detalii de atitudine şi expresie fizionomică.

Generaţiile sunt perfect omogenizate într-o distribuţie echilibrată. Dumitru Palade şi Lupu Buznea schiţează tipuri verosimile: judecătorul cu morgă vetustă şi care a renunţat la intransigenţă, respectiv polonezul care nu vrea să cedeze bolii cu nici un preţ. Într-o excelentă formă, Margareta Pogonat şi Corneliu Revent individualizează inspirat profilul personajelor prin frusteţea pusă în desenarea unei lucide decăderi şi, respectiv, prin ridicolul imprimat unei stupide nostalgii. Raluca Zamfirescu şi Eusebiu Ştefănescu au apariţii bine conturate, ea ca romăncă disperată, el ca afacerist fără scrupule. Delia Seceleanu şi Mihai Coadă îşi încarcă eroii cu un plus de vibraţie sentimentală la propria lor soartă. Dragoş Stemate şi Ionuţ Antonie, mezinul recalcitrant şi gângavul anglofil, prin aparté-urile lor mai mult sau mai puţin amicale pe macadamul străzii, conferă o poezie aparte acestei reprezentaţii pe un text de tristă veridicitate. ■

ARANCA – un excelent film TV

Deşi stăpân pe legile nescrise ale teatrului TV, cum a dovedit prin câteva reuşite, Dominic Dembinski a optat pentru formula cinematografică în cazul transpunerii acestei nuvele a lui Cezar Petrescu, având în vedere, desigur, filmicitatea deosebită a naraţiunii. Dacă plonjarea în fantastic l-a condus pe prozator către „descifrarea unui nex al alienării", plonjarea în materia epică l-a condus pe regizor către etalarea unui nex al fantasticului în sine. El a adâncit demersul scriitorului, care s-a aflat în consonanţă cu proza europeană contemporană şi tehnicile moderne ale momentului (1929 – prima ediţie; ediţia definitivă – 1943). În prelungirea naturalismului şi sub imperiul expresionismului, atmosfera prevalează asupra intrigii, erodând statutul personajului, iar preluarea unor teme romantice este exploatată prin optica psihanalizei, ştiut fiind că aceasta a impus în literatură noţiunea de „scenariu imaginar al unei dorinţe inconştiente". De unde şi categoria „fantasticului interior" în care însuşi Cezar Petrescu îşi înscria parte din opere („Omul din vis", „Omul care şi-a găsit umbra", „Aranca, ştima lacurilor", „Simfonia fantastică", „Baletul mecanic"), subsumate „investigaţiei verticale", sondaj al conştiinţei concretizat în proiecţii bizare.

Înainte ca imaginea să prindă contur pe micul ecran, se insinuează auditiv o stare de nelinişte prin picurul obsesiv al unei stalactite, devansând o secvenţă subliminală. Înrudită în mod obscur cu tabloul întinderii de apă şi al copacilor reflectaţi invers. Statica vitalitate a naturii vegetale e înlocuită de travelling-ul lent peste o masă de nuntă abandonată (frumos rapel la clasicul „Marile speranţe"). Pe o şosea de ţară, o maşină înaintează în ploaie, pe măsură ce se avansează în complicata istorie a familiei Kemeny. Avocatul executor testamentar (Dorel Vişan, cu un zâmbet ambivalent, parşivo-cumsecade) relatează amănunte insolite partenerului său de călătorie, naratorul protagonist (Mircea Rusu, tânăr deopotrivă curios şi blazat, suferind de miopie), a cărui privire va filtra întreaga poveste, într-o spectaculoasă implicare totală. Cu un dozaj foarte precis, se introduc în cadru elemente aparent disparate: lenjeria feminină prefirată de o misterioasă mână de bărbat în acordurile unui patefon, ochii unei păpuşi stricate, un nebun imberb deghizat în mireasă, portretul preafrumoasei fete dispărute. O roată uitată face racordul cu planul exterior, unde o pană de cauciuc a întrerupt drumul anevoios prin furtună şi prin mitologia locală. Undeva, în pădure, o toporişcă e manevrată cu dexteritate de paznicul micii fortăreţe (Ion Haiduc, figură dură, abrutizat de propria dramă). Împreună cu soţia menajeră (Maria Rotaru, veghind impenetrabilă amintirile trecutului şi tainele prezentului), acesta îi oferă, cu ostilitate, ospeţie „mută" eroului abandonat de întâmplare într-un castel miniatural suspect de a fi bântuit de stafii.

O dată acumulate datele fantasticului potenţial, planul real şi cel ireal glisează, prinzându-l în păienjenişul iluziei pe împătimitul de cărţi rare. Eroina (Ilinca Goia, ideală întrupare diafană a unui duh de legendă) are şi nu are materialitate, când copilă printre jucării, când cu iubitul în pat, alunecând prin firide şi arcade, ademenindu-l pe noul venit într-o barcă a Styx-ului, dispărând în stufăriş la miez de noapte, în stranii acorduri melodioase (excelentă, muzica lui George Marcu).

Fumul frunzelor arse se-ngână cu fulgii albi ai unei păsări sacrificate, plutind asemeni calului alb din vis, febra

Ilinca Goia în Aranca **după Cezar Petrescu**

oboselii şi a vinului intensifică aburul bălţii, tulburând mintea celui ce repetă o vreme „Sunt lucid!", dar până la urmă se abandonează fantasmelor. Fantasme care-şi vor păstra ambiguitatea pentru că lasă impresia că ele există independent şi în universul altei minţi, bolnavă mai de demult. Este vorba de personajul guşatului din nuvelă, metamorfozat în film într-un ins încremenit într-o infantilitate veşnică, mistuit de o dragoste perpetuă pentru contesa dispărută căreia i se substituie, îmbrăcându-i hainele şi imitându-i gesturile în oglindă. În oglinda în care se va dedubla şi intrusul, căpătând brusc identitatea locotenentului mire asasin, preluându-i destinul printr-un plonjeu psihic. O regresie în timp împletită însă cu anticiparea a ceea ce va să se întâmple o dată cu împărţirea averii. Disoluţia unei lumi din a cărei ruină prăfuită se-nfruptă cerşetori ai sorţii, panoramaţi într-o îmbrăţişare finală înglobând şi întinderea de apă care înghite totul.

Dacă regizorului îi revine meritul esenţial al acestui decupaj inspirat, cu reflexe reverberante provocate de simbolicele existenţe crepusculare, prezentate într-o discretă viziune de **art nouveau** datorată scenografilor Carmen şi Gheorghe Rasovsky, tandemul experimentat al operatorilor Viorel Sergovici senior şi junior (vezi „Domnişoara Christina" în regie proprie) a contribuit creator la transferarea asupra imaginii a funcţiei magice a cuvântului. Elaborând o alchimie specială a compunerii cadrelor (în interioare, de un anume teatralism bine temperat!) şi organizării perspectivei, a comprimării spaţiilor şi dilatării detaliilor, a folosirii filtrelor, s-a născut o suprarealitate fictivă. Exaltând parametrii realităţii obiective s-a obţinut o veridicitate relativă a pseudo-realităţii fantastice. Întâmplările abia auzite transformându-se în amintiri închipuite, apropriate într-un amestec de flash-back şi flash-forward, marcând ruptura definitivă cu logica. Un joc dement, un joc demoniac.

Un pariu câştigat pentru TVR. ■

Clipa de eternitate

Receptat în epoca interbelică drept **modern**, considerat apoi **desuet**, Jean Giraudoux revine în atenţia opiniei publice teatrale fiind taxat ca **foarte actual** în anii '70. Din această perioadă datează şi montarea de televiziune prezentată astăzi sub genericul „Restituiri": **Odine**, 1974, adaptarea şi regia: Tudor Mărăscu. Bineînţeles, timpul şi-a pus pecetea, dar – culmea – a lucrat în spiritul viziunii globale, învăluind basmul fantezist într-un abur de ridicolă nostalgie după inocenţa pierdută.

Ambianţa suav-butaforică (scenografia: Dumitru Georgescu) înrudeşte acest spectacol cu filmul lui Ion Popescu-Gopo „De-aş fi... Harap Alb" (1965). De altfel, modul condiţional s-ar potrivi de minune şi protagonistei Violeta Andrei, recomandată pentru rolul Ondinei de factura aparte a talentului ei, etalat copios în registre contrastante: de la exaltarea îndrăgostitei la prima vedere până la indiferenţa simulată a soţiei ultragiate. Totul, învăluit într-o boare de mister datorată condiţiei speciale a personajului, seducătoare nimfă subacvatică.

Personajul Ondinei l-a atras în secolul trecut pe romanticul Fouqué La Motte, care a adus-o la suprafaţă din adâncurile mitologiei scandinave. Cu vocaţia sa recunoscută de adaptator, Giraudoux a preluat laitmotivul acestei sirene, asociindu-l temei sale obsesive: dezbinarea unei perechi menite să întruchipeze dragostea adevărată naşte ură, iscă răzbunare, împinge la crimă. Propulsat în sfera simbolică a idealului absolut, conflictul se desfăşoară la graniţa dintre sacru şi profan, şi este meritul regiei de a fi găsit şi menţinut pe tot parcursul spectacolului nota de fină ironie prin care însuşi autorul îşi amendează abuzul de inventivitate verbală. Perfidele metafore şi insidioasele epitete ornante se iau la întrecere cu anacronismele fel de fel în savuroase replici a căror preţiozitate juvenilă sporeşte farmecul interpreţilor ce le rostesc. Unii dintre ei dispăruţi, alţii imortalizaţi la o vârstă incredibil de fragedă. Cu a sa stranie inchietudine, Emil Botta conferă stranie verosimilitate grijuliului şi intolerantului rege al Ondinilor, evoluând într-o fascinantă ubicuitate de grandios iluzionist intermundan.

Datorită cuplului Valy Voiculescu-Pepino – Ernest Maftei, părinţii adoptivi ai eroinei capătă aerul unei jovialităţi irepresibile. În reflex, cuplul regal Dana Comnea – Octavian Cotescu se ascunde în spatele cvasi-sobrietăţii. De mare eleganţă şi rafinament, în cazul reginei care îi dă sfaturi tinerei sfâşiate de contradicţii. De umor mucalit, în cazul monarhului ce-şi permite glume nevinovate. Peter Paulhofer se identifică în mod surprinzător cu impozantul cavaler rătăcitor conştient de postura sa continuu penibilă, mai întâi din cauza acceptării rapide a avalanşei de elogii şi aprecieri flatante, apoi din cauza celei de a doua trădări – revenirea la dragostea dintâi. Ignorându-i nepământenei eroine sacrificiul suprem, nimicnicia opticii sale de bărbat obtuz confirmă diagnosticul „explicat" de către regină Ondinei: „Tu eşti Lumina, el a iubit o blondă. Tu eşti Graţia, el a iubit o ştrengăriţă. Tu eşti Aventura, el a iubit o aventură..."

Această mare aventură televizivă se deschide printr-un frumos moment incantatoriu în care fiecare personaj vine la rampa micului ecran prezentând-o anticipat pe trăsnita fecioară imprevizibilă, capricioasă, dar mereu pură. Aspirând spre absolut cu orgoliul salvatorului, învinsă în bătălia iubirii de o oarecare brună, căreia Tamara Creţulescu îi împrumută un chip fermecător, de tenace apărătoare a dreptului la fericire al celor de pe Pământ.

În imaginea datorată lui Constantin Lungu se remarcă arta portretului, a prim-planurilor (vezi, de exemplu, un aproape irecognoscibil Tocilescu, imberb cu... barbă!). Ştefan Radoff şi Mircea Anghelescu slujesc cu destoinicie completul de judecată invitat să decidă vinovatul în acest neobişnuit triunghi marital. Despre care se mai pronunţă şi alte personaje, mai mult sau mai puţin „legendare", interpretate de Doina Patrichi, Zephi Alşec, Virgil Ogăşanu, Radu Vaida, Ovidiu Schumacher, Mircea Cosma.

Mrejele năvodului lansat de această **Ondine** acum mai bine de douăzeci de ani încă te mai prind pe „tărâmul fermecat", „domeniul ilogicului şi fanteziei", „eden reconstituit" ori „clipă de eternitate" – după cum Giraudoux visa să-i fie teatrul. ■

Prizonieri în propria conștiință

„Am scris dintr-o nevoie interioară, teribilă, de a face dreptate, măcar pe scenă, atât oamenilor pe care-i cunosc, cât și mie însumi. Am trăit cu voluptate orele mele de scris teatru. Și am scris 15 piese!" Acest crez testamentar îl confirmă pe Adrian Dohotaru ca reporter de profesie și dramaturg de vocație.

Deși prima piesă i s-a jucat în 1968, în circuitul repertorial a intrat abia în 1980, o dată cu spectacolul de mare succes – și de public, și de critică – **Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic**, montat la Teatrul „Bulandra". Care teatru a avut inițiativa de a colabora cu televiziunea pentru realizarea acestei premiere absolute cu un text mai deosebit, **Hitler al XVIII-lea**, ce vine în întâmpinarea unui curent de opinie mondial: readucerea în actualitate a nazismului, fenomen ce a infestat adânc a doua jumătate a secolului nostru.

Pretextul îl constituie un fapt real: în 1945, răspândindu-se zvonul că Führer-ul nu s-ar fi sinucis, aliații au declanșat o operațiune secretă de anchetare a tuturor indivizilor ce prezentau cea mai mică asemănare cu perechea Adolf Hitler-Eva Braun. Dacă lui Mircea Daneliuc această vânătoare absurdă i-a inspirat un film-apolog gândit din perspectiva ostracizaților și intitulat, de altfel, sugestiv, „A unsprezecea poruncă" (respectiv cea inexistentă: „Să nu poruncești!"), Adrian Dohotaru a optat pentru înfățișarea ambelor tabere, dar urmărind aceeași psihoză a suspiciunii născute din violență, o violență atroce care i-a marcat deopotrivă pe călăi și pe victime. Fiindcă ura nu naște decât ură.

Regizorul Tudor Mărăscu a profitat de atuul spectacolului TV și a introdus un prolog cinematografic, montând în paralel imaginea triumfalistă a parăzilor fasciste și secvențe ilustrând efectul acestei propagande, zguduitoare documente din lagărele de prizonieri. Prin contrast, cadrul se deschide (director de imagine: Cristian Nicolau) pe o încăpere sustrasă parcă scurgerii timpului, sugestie datorată și huselor de un alb imaculat, care sunt îndepărtate una câte una pentru a oferi ospitalitatea cuvenită unui comandament mixt, format din reprezentanți ai armatelor cobeligerante, aflați în „misiune de luptă" ordonată de Jukov și Eisenhower.

Un castel de secol XIII, perfect conservat, este locul de acțiune al unei operațiuni conspirative de maximă stupiditate. Dar care servește excelent la revelarea mutilărilor sufletești de o gravitate incomensurabilă și cu imprevizibile repercusiuni.

Evident, comisia ad-hoc este coordonată de către un ofițer sovietic căruia Șerban Celea („așezat" în noua sa condiție de ponderală maturitate) îi conferă o rece detașare autoritară. Zoltan Octavian Butuc a găsit cheia potrivită pentru caracterizarea ofițerului american, pilot de elită, mestecând blazat gumă, dar păstrându-și trează vigilența, arătându-se plictisit de ifosele „europenialismului", dar declanșând mereu aparatul de fotografiat pentru instantanee din lumea bătrânului continent. Entuziasmat de valorile tezaurizate în castel se arată și ofițerul interpretat de Marius Stănescu. Flegmatic, desigur, este englezul ipostaziat de Răzvan Vasilescu. Românul lui Mihai Cafrița se păstrează într-o expectativă de raisonneur: „Dacă n-am uita!". Ștefan Bănică jr. sugerează verosimil nevroza ofițerului cu o dramă familială consumată la Dachau ce nu-și mai poate controla nervii și recurge precipitat la pistol. Adrian Ciobanu este un timid psihiatru care trebuie să-și asume responsabilitatea expertizei medicale asupra celor ce i-au decimat etnia.

Prima așa-zisă sosie este interpretată de Florian Pittiș, într-o excelentă formă, gradând subtil nuanțele unui destin înduioșător de etern fugar ce a recurs la toate mijloacele pentru a supraviețui printre morți, printre vii, în carcera libertății. Mircea Diaconu, cu o fizionomie clovnescă evocându-l pe Charlot în ipostază hitleriană, face portretul truculent al unui mic escroc milos din fire. Femeia hăituită și amuțită – personajul Valeriei Ogășanu – este, asemeni Ofeliei, înnebunită de atrocitățile altei epoci. Aurel Cioranu se complace atât în postura majordomului cu morgă, cât și în cea a farseurului curios. Horațiu Mălăele interpretează în trombă partitura generoasă a actorului transoceanic care poate juca orice: și demența dictatorului, și hazul scoaterii măștii, și suspansul decesului „pe viu". Lui Virgil Ogășanu i-a revenit rolul cel mai complex, acela al unui profesor de istorie care inițial l-a adorat pe Hitler, pentru ca treptat să-și dea seama de adevăr, să vrea să-i înțeleagă aberațiile, sfârșind prin a i se substitui dintr-o nobilă, dar dementă rațiune: convingerea că cineva trebuie să plătească în mod exemplar pentru ororile comise. Doar că sacrificiul său este inutil, fiindcă deja paranoia s-a instalat în conștiința tuturor, transformându-l pe fiecare supraviețuitor – fie el de o parte sau de alta a conflictului mondial – într-un prizonier al propriei conștiințe iremediabil traumatizate.

IRINA COROIU

TULBURĂRI DULCI

Pentru ediția 1996 a Festivalului Național de poezie „Lucian Blaga" de la Cluj, studenții clasei de actorie a conferențiarului Marius Bodochi de la Departamentul de Teatru al Facultății de Litere din urbe au montat, sub direcția binecunoscutului artist-pedagog, **Tulburarea apelor** de Lucian Blaga. Trebuie să spun că asistența a fost formată, prin forța lucrurilor, în majoritate din filologi, exegeți ai operei lui Blaga. Filologii sunt exigenți și răi atunci când e vorba de teatru, pentru că prejudecățile lor hermeneutice, mai temeinice dar și mai bine motivate decât ale oamenilor de teatru, îi îndeamnă mereu să adulmece... trădarea literaturii pe scenă. Ei bine, filologii au privit cu plăcere spectacolul studențesc și l-au apreciat în cei mai cordiali termeni cu putință. Asta, până și în condițiile în care Marius Bodochi a recurs la o importantă omisiune din scenariu – Radu, copilul Popei și al Patrasiei –, sâcâind vanitățile mele de filolog (și eu, știți...) care crede că Radu este chiar personajul-cheie al dramei.

În fond, spectacolul nu pretinde a fi mai mult decât un exercițiu „de școală" și, pentru atât, el și-a atins ținta. A restituit armonicele scriiturii blagiene și a izbutit să creeze o atmosferă expresionistă în care albul și negrul își dispută nuanțele de gri în accente de tensiune bine marcate. Scenograful Horațiu Mihaiu a improvizat (în sensul bun, jazz-istic) inspirat jocul puținelor obiecte în spațiul – impropriu – de la Studioul de Radio Cluj. A lipsit, poate, misterul, în această montare, dar asta e deja o prețiozitate pe care un critic ar trebui să și-o refuze.

Am văzut câțiva actori-studenți care mi-au plăcut foarte mult. În primul rând Ioan Ardelean (în rolul Popa), pe care-l știu mai demult și care aduce în scenă, după cum mă așteptam, seriozitate și acurateță în joc. Trăiește gama sentimentelor contradictorii ale Popei cu reală convingere. Cum să nu mă fi ispitit și pe mine Ioana Bogătan, vreau să spun Nona? Criticul nu se tulbură, în frivolitatea lui otioasă? Și Teodor Surcel face un rol bun în Omul cu cercel, iar Emanuel Petran îl întruchipează pe Moșneag cu gravitate, înțelegând dubla condiție a personajului său, fragilă, în agonia lui, și divină.

În total, studenții alcătuiesc un discurs coerent, lăudabil prin corectitudinea lecturii și nivelul de studiu la care au ajuns.

SEBASTIAN-VLAD POPA

SFIDAREA CEA PLINĂ DE FARMEC

Scrise în urmă cu mai bine de cinci decenii, **Jacques sau Supunerea** și **Viitorul e în ouă** apar de o prospețime surprinzătoare în spectacolul studenților lui Gelu Colceag, și poate de la această observație trebuie pornit orice comentariu. Absurdul învelișurilor lipsite de miez, grotescul unei lumi golite de orice înțelesuri, irealitatea unei realități uscate, reduse la automatismul gestului, nu sunt privite cu încruntarea sarcastic-deprimat-meditativă a filosofului, a moralistului care studiază lumea cutremurându-se de inevitabilul ei eșec. Spectacolul nu încruntă sprânceana, nu avertizează, ci se amuză copios, molipsitor și încurajator în același timp, cu forța tinereții pentru care moartea (a individului, a societății, a lumii) este încă inexistentă. Sau, oricum, o chestiune care-i privește pe alții. Ceea ce nu înseamnă, se cuvine precizat, ignorarea pericolului, ci numai conștiința (autoamăgirea?) propriei puteri, a unei vitalități capabile să depășească orice primejdie de mortificare. Există, în acest spectacol, o nuanță de sfidare, fermecătoare sfidare, un mod de a ni se așeza oglinda în față. Nouă, pentru că doar despre noi e vorba, iar cei care „ne îngână" o fac cu voioșie, fără răutate, disociindu-se cu eleganță și nu respingând cu brutalitate.

În acest perimetru al umorului inteligent, detașat, răutăcios-tandru, se plasează concepția regizorală, aceea scenografică (foarte bune decorurile și costumele semnate de Velica Panduru și Cristi Zamfirescu) și deopotrivă interpretarea. Stângăciile nu lipsesc cu totul, desigur, se joacă uneori „descoperit" (arătându-ni-se și intenția, nu doar rezultatele ei), dar echipa este omogenă și de calitate. Din rândul tinerilor actori se detașează, totuși, Marius Florea (Jacques), foarte sigur în construcția personajului, în plasarea liniilor de forță, dar și în creionarea nuanțelor, a unui joc rafinat de lumini și umbre. Am remarcat, de asemenea, „elocința" Alinei Berzunțeanu (Roberta I și II), care știe să dea gestului simplu, neostentativ, forță de sugestie, așa cum am apreciat, la Cristian Crețu (Jacques bunicul), un limbaj comic bine individualizat.

CRISTINA DUMITRESCU

ÎNVĂȚĂMÂNTUL TEATRAL

GÂNDURI DESPRE UN ÎNCEPUT DE TOAMNĂ

9–19 septembrie 1996, ARCUȘ

Până aici, nimic deosebit. Două date – zile; o denumire de localitate – situare geografică; dar când de acest timp și de acest spațiu se leagă numele lui Radu Penciulescu, acordat cu Teatrul și cu o „mulțime tânără" (indiferent de vârsta biologică), lucrurile încep să capete alt înțeles.

Într-o lume plină de rețete și de algoritmi, bântuită de imagini fascinante, dar uneori atât de reci, de „glasul" simpatic, dar atât de îndepărtat al calculatorului, la Arcuș s-a desfășurat o perioadă de viață trăită cu poftă și cu adevăr prin mijlocirea Teatrului.

Fără a mai fi desemnați prin noțiuni – „student", „profesor", „maestru" –, oamenii de zece zile ai Arcușului s-au lăsat conduși, în orchestrația lui Radu Penciulescu, spre redescoperirea propriilor adâncuri, pentru a le putea transpune în arta spectacolului.

Ce momente importante s-au adeverit în această tabără de creație? Ce a oferit, palpabil, acest atelier?

Nimic. Nici un spectacol, nici măcar o bucățică de „experiment", nimic pentru un public mai mult sau mai puțin avizat și... totul pentru studenții actori și profesorii lor. Nu un scop, nu un ideal, ci CALEA.

La Arcuș nu s-au dat rețete. Nimeni n-a ținut lecții despre „cum se face", „cum se spune" sau „cum se simte" teatrul, dar s-a înfiripat un joc: jocul „de-a căutarea momentului de adevăr scenic". Uneori acest joc s-a petrecut sub semnul bisturiului care pătrundea până în profunzimea versului sau a replicii, până la măduva și diafragma actorului, până la ultimul, minusculul fragment de acțiune dintr-o situație dramatică. Alteori jocul s-a instituit sub fascinația „oglinzii" – în care trupul și mintea actorului își descoperă existența nudă, nefalsificată, cu ajutorul partenerului de exercițiu. Însă indiferent de instrumente, important a fost că acest „joc" s-a înscris sub semnul dilatării personalității actorului, al credinței și prospețimii în fața acestei arte, teatrul, care, în „criză" sau nu, se distinge ca un simbol al secolului XX.

Macbeth, **Visul unei nopți de vară**, **Regele Lear**, **Richard III** – Shakespeare – au devenit până la urmă fundament pentru cercetarea mecanismului gândirii teatrale, al flexibilității, încrederii, al umilinței și demnității actorului pregătit în fiecare moment pentru confruntarea cu textul dramatic, cu spectacolul, cu publicul, cu AICI și ACUM.

Astfel s-a găsit și un răspuns posibil, viabil la întrebarea ce revine cu obstinație în ultimii ani: „Mai este Shakespeare contemporanul nostru?". Poate că Shakespeare nu este contemporanul nostru în oricare zi, în fiecare spectacol, cu fiecare montare a pieselor sale, dar în mod sigur el este aliatul nostru în redescoperirea clipă de clipă a fenomenului teatral.

Timp de zece zile, pentru o mână de oameni teatrul s-a întâmplat în forma lui carnală – ACTORUL: dinamic, complex, individualizat.

OANA VERONICA LEAHU

UN CEHOV PREA ADEVĂRAT

Inaugurăm în acest număr o rubrică pe care o punem la dispoziția studenților de la academiile de teatru. Rubrica este deschisă unor impresii, propuneri, comentarii legate de specificul studiului lor. În rândurile de mai jos, o studentă la regie de teatru face însemnări pe marginea spectacolului **Tarara-Bumbia** *după Cehov, realizat la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila de profesorul ei, Alexa Visarion.*

Spectacolul propune, sub titlul refrenului cehovian derizoriu-nostalgic „Tarara-bumbia...", un scenariu după **Unchiul Vanea** (varianta inițială a acestuia, **Duhul pădurii**), cu inspirație (declarată) din proza cehoviană, ca sursă principală a dramaturgiei. Scenariul înlătură „explicațiile" din desfășurarea acțiunii, scenele sunt alăturate esențial, într-o dinamică ce dezvăluie ceva din adevărul lumii cehoviene, fără însă a-l explica; o lume febrilă, clocotind de vitalitate. O lume care opune sfârșitului inevitabil o singură soluție (iluzorie, de altfel): viața. Totul este dragoste (indiferent de vârsta, situația, temperamentul personajelor). Revine mereu același refren: „Am fost aduși pe lume pentru dragoste" – simplu, ironic, grosolan, după situația în care este fredonat. Un Cehov adevărat, dar **teatru adevărat**, nu **viață adevărată**.

Lumea lui Cehov stă sub semnul Timpului. Timp care are, în spectacol, valențe multiple. Determinarea directă zi-noapte potențează anumite stări (de pildă, noaptea potențează beția, confesiunea, nevroza). Timpul este durată subiectivă, concentrată. Sinuciderea lui Egor Petrovici e un timp suspendat, o secundă de eternitate. Timpul dilatat, care își pierde contururile, determinarea precisă, din dansul final ce îi înlănțuie pe toți: timp specific unei lumi crepusculare, timp al „inconștienței, al detașării în care personajele plutesc. Timpul-anotimp, toamna pădurii uscate, anotimp al sfârșitului.

La rândul său, spațiul este spațiu real și spațiu metaforic. Spațiu interior și spațiu exterior, simultane, simbolic alăturate, dar realiste fiecare în parte: spațiul interior, marcat printr-un careu de parchet roșu care focalizează atenția și constituie centrul acțiunilor, spațiul exterior care limitează, „închide" spațiul interior: copacii, sugestie concretă și simbolică, în același timp, a pădurii. Pădurea despre care se discută tot timpul, pădurea tăiată sau apărată și care, la un moment dat, va lua foc. Această simultaneitate dă libertate personajelor, fluidizează granițele realității.

Spațiul simultan, prelungit în culise, e un apel la intrare în joc, la acceptarea convenției, pentru că vedem toți scena, reflectoarele – teatrul. Suntem în teatru, totul este teatru: jocul simultaneității continuă cu simultaneitatea scenă-sală, personajele trec de pe scenă în sală și invers, granița dintre artă și viață devine și ea fluidă.

În final, spațiile se contopesc pentru a lăsa, apoi, spațiul gol, spațiu care cere să fie re-trăit, re-jucat. Acest „gol" cheamă personajele din nimic, nimicul în care se întorc mereu.

Spațiul gol este locul concretizării sensurilor în imagini. Potențial, sensurile cheamă imagini care să le reprezinte. Și, dincolo de desfășurarea firească de imagini a spectacolului, se impun imagini emblematice, care deschid sensuri printr-o forță neobișnuită și prin simplitate, în același timp. Sunt scene-imagini. Sunt imagini în mișcare și imagini statice. Imagini-simbol, imagini-metaforă.

Imaginea-simbol a patului mobil, loc al bolii, al vieții, al morții, al dezgustului, al neputinței, „tribună" pentru Serebreakov și catafalc pentru Egor Petrovici.

Masa – alt loc al trecerii-petrecerii timpului.

Obiectele ce caracterizează o lume, realist și simbolic: samovarul, balansoarul, pianul, patefonul.

Imagini sunt chipurile, gesturile, mișcările, costumele, lumina. Costumele sunt imagini ale timpului, obiectiv și subiectiv, semn al unei epoci, al unei lumi. Ele își asumă o condiție discretă, de punere în valoare a personajelor. Lumina „frumoasă", voit frumoasă, naște poezie și, prin ironie, o convertește în derizoriu.

În final, ca o încununare, imaginea-metaforă a sfârșitului. În care toate personajele, vii sau moarte, se adună în dans, „plutesc" printre aburii care, cu ironie, susțin atmosfera de mister al sfârșitului și de detașare, în același timp, a personajelor. Un vals aerat și diafan, desuet și exaltant. Dansul care comentează ironic forfota erotică a personajelor. Imaginea straniu-liniștită, dar amenințătoare a prezenței morții în viață, a prezenței lui Egor Petrovici în mijlocul unei lumi frivole și inconștiente. Viziunea regizorală alege soluția extremă din **Duhul pădurii**: Egor Petrovici – Unchiul Vanea (devenit personaj central prin semnificație, prin rolul atribuit), se sinucide, sublimă inutilitate care subliniază derizoriul existențial al unei lumi: acest gest nu schimbă nimic. Imaginea de supremă ironie a condiției omului: Egor Petrovici, de dincolo de hotarul vieții, legănând tabloul cu propriul său chip. Un memento care dă fiori, într-o lume funciar, esențial contradictorie; personajele au o poftă de viață nestăpânită, egoistă, dar sunt și plictisite, vor să trăiască, dar eșuează în discuții sau revoltă sterilă. Dincolo de această vitalitate relațiile se țes din tăceri, din pauze, din lucruri nespuse. De aceea, vocile actorilor nu sună „normal", ci „cântă", frazele nu cad ca ghilotina, ci se deschid, pentru ca bogăția sensurilor să reverbereze.

Finalul **Duhului pădurii** este mai aproape de derizoriul cotidian și existențial: împlinirea relațiilor, reconcilierea generală, încheierea fericită este ironia necruțătoare a finalului cehovian. Final care nu e final, pentru că toți par dispuși să o ia de la capăt, mânați de același demon al distrugerii și autodistrugerii.

„Tarara-bumbia", totul saltă, totul se clatină: patul, fotografia lui Egor Petrovici, personajele în dansul grotesc-macabru al vieții și al morții. Imaginea estetizantă, voit frumoasă a unei lumi surâzătoare în inconștiența și etemeritatea ei, care refuză să vadă nimicul de dincolo.

DUMITRIANA CONDURACHE

Scenă din Tarara-bumbia **după Cehov la Brăila (regia: Alexa Visarion)**

ÎNSEMNĂRILE UNUI (FOST) SECRETAR LITERAR

Nu voi vorbi, în cele ce urmează, despre o carte de teatru. Ci o să mă opresc, pe scurt, la niște manuscrise pe care le-am avut sub ochi în vremea când eram secretar literar. Oare greșesc dacă le semnalez existența?

Un autor cu mină serioasă sau excesul de subtilitate

Mizând pe insolit, piesa lui Vasile Constantinescu **Servieta cu cinci colțuri** exhibă ingeniozitățile unui poet cu gustul filosofiei. Simboluri clare și nu prea se înlănțuie, se îmbârligă, metafore tincturate de sarcasm se ițesc sub arcanele unei parabole care, cătinel, își dă pe față coerența: Fericirea, găvozdită sub un noian de mistificări, și Adevărul, proclamat în lozinci înșelătoare, dăinuie numai cu numele într-o „cetate ideală" unde „paznici" obtuzi îi supraveghează pe „filosofi", iar la megafon o voce neliniștitoare în automatismul ei invită, iar și iar, la „spălarea creierului".

În fond, în acest text, de un funambulesc amintind pe alocuri de excentricitățile zănaticilor lui Gh. Ciprian, mai toate rostirile, chiar și cele de reflex liric, duc la filosofie. Nu-i de mirare că lucrurile, prin exces de subtilitate, ajung să se complice, iar spectatorul eventual ar fi supus unui oarecare disconfort (Vânzătorul de lozinci: „Adică la ce faceți aluzie?... Nu pricep"). Printre „atomii" atâtor iluzii, „atomi" care când se combină, când intră în dispersie, dialogul – cu un ce șugubăț, de vorbire, adică, în „dodii" – se transformă într-un exercițiu de aparență sofistică. Sporul de metafore nu înlesnește comunicarea (Vânzătorul de lozinci: „În privința metaforelor... aveți grijă cum le folosiți. Ele țin de domeniul poeziei, iar aceasta...") și poate numai momentele de șarjă – umorul unui autor-cu-mină-serioasă – salvează ce-i de salvat.

Un text de ciudate „închipuiri", aparținând tot lui Vasile Constantinescu, este **Forma patrată a cercului**. Un „vis în vis" extravagant, cam bazacon, sucit și răsucit în replici a căror lungime nu e răscumpărată prin nervul trebuitor. Metaforismul artificios provoacă și aici un impas pe care nici picăturile de umor, nici „gândurile filosofice" nu au cum să-l rezolve. Din păcate, nici trimiterile cu schepsis (bine ticluite pentru anul elaborării: 1984) nu mai produc efectul pe care l-ar fi putut avea cândva. Câteva întorsături de, așa-zicând, spirituală hermeneutică pe marginea unor episoade mitologice sunt inspirate, însă „jocul de-a teatrul", ca să fie luat în serios, pretinde, firește, mai mult decât atât. Competența filosofică și însușirile poeticești nu prea vin, în această piesă, în sprijinul dramaturgului. Poate chiar dimpotrivă...

Între lirism și grotesc sau viața și dragostea într-o piesă (cu) stil

O formulă glisând între lirismul nestăpânit și grotescul care, de dragul efectului pitoresc, se mai și lipsește de avantajele gradației încearcă Ștefan Oprea în **Viața și dragostea într-o vilă stil...** Flash-ul retrospecției se interferează cu tușa apăsat satirică și cu episodul bizar. Viața și dragostea, viața și arta, iubirea și arta, aflate într-un balans capricios și nu rareori dramatic, formează ambianța tematică a acestei scrieri supuse unui dublu magnetism, făcând naveta între real și ireal. Visul perfecțiunii e agresat de incompetența grosolană, arta, cu tot ce semnifică ea ca idealitate și ca ultim refugiu într-o lume dominată de semnele răului, se vede amenințată cu „demolarea". „Buldozerele" stau gata să distrugă „vila stil...". Elaborată înainte de decembrie '89, piesa lui Ștefan Oprea are, pe dimensiunea ei satirică, și o tentă politică, tentă care, fără doar și poate, nu le-ar fi făcut nici o plăcere politrucilor ce dădeau, una-două, aberante „indicațiuni".

De aici, sarcasmele. Dar aceste sarcasme țâșnesc, oricât de paradoxal ar putea să pară, și dintr-un fond de sentimentalitate. Până într-atât de grăitoare sau, mă rog, transparente sunt anumite reacții, anumite porniri (sărutări lacome, îmbrățișări aprinse, exaltări subite, urlete repetate), încât ele par să fie indiciile unei stări de frustrare. Oricum, din asemenea excesivități provin și denivelările unei creații în care se vede bine că dramaturgul a investit mult din experiența lui (nu numai) sufletească. Riscul ar fi ca în toiul elanurilor atât de pasionate ale însetaților de frumos și de plăceri să se alunece în desuet. Luciditatea autorului, însă, protejează drama... de melodramă, încercând să țină o cumpănă între izbucnirile de flux liric și tensionările dramatice.

Parada mișeilor sau O scrisoare... găsită

Un demaraj promițător are comedia **O seară furtunoasă** a lui Paul Miron. Replică suplă, vie, știință a contrapunctului, expresivitate, ca să zic așa, iminentă. Și, în plus, în scenă își face apariția, gata să dea lovitura, Cațavencu. Și-a pus în gând să candideze, în urbea cutare, la funcția de primar. Întrebarea e ce tertipuri va folosi energumenul ca să-și atingă ținta.

Dar nu... Lucrurile capătă o altă întorsătură. Fiind luat drept ceea ce nu e, ca în **Revizorul** lui Gogol, caragialianul personaj declanșează o mare agitațiune. Ipochimenii peste care a nimerit sunt cam... dalmații, conștiința lor e încărcată, nu glumă. Un jandarm odios, care a ucis copii la „revoluție", un cârciumar informator, ca atâția în breaslă, un nostalgic al privilegiilor comuniste, un fost legionar exaltat și delirant, un popă cartofor și, la o adică, ciripitor („Dacă tot îndeamnă lumea să se spovedească, e ceva necurat"). Parada mișeilor... Plastograful Cațavencu e un dulce copil pe lângă aceste sinistre creaturi. La un moment dat, din imprudență, din exces de zel, din lașitate, cu toții, rând pe rând, se vor demasca. Cum să-l ierte pe intrus? Din buclucul în care a intrat, băgărețul nu poate ieși nepedepsit.

Îl vor judeca, osânda fiind hotărîtă dinainte. Asistența, eterna mahala, curioasă, bârfitoare, stupidă (vox populi, deh!...), așteaptă, ațâțată, execuția „țapului ispășitor". Dar învinuitul le scapă, se volatilizează, reîntorcându-se în spațiul ocrotitor al ficțiunii. Rămân în urma lui o scrisoare (e o scrisoare, deci, găsită...), o carte, se înțelege care. Isterizați, procleții vor spânzura opul de unde descinsese, pasămite, inamicul. În timpul ăsta, vulgul scandează, pofticios: „Judecata s-a gătat, vrem carne de spânzurat". Ei, nici așa! Doar nu suntem în China revoluției culturale... Și alte intervenții ale Vocilor, de altfel, sunt contrariante, și mai ales nu debordează de haz. Umorul de tip livresc al atât de spiritualului Paul Miron e, în comedia de care ne ocupăm, cam lipsit de seve și, cum se întâmplă în stâlcirile de versuri (ignarii pocesc toate poeziile, dar ei au patima recitării, ce mai!), chiar silnic.

Ar fi și câteva semne de întrebare. Cum de-l confundă juna Luminița pe Cațavencu cu soțul (orl logodnicul) el? Alții, treacă-meargă, s-ar mai putea înșela, dar cineva atât de apropiat... Mai brează nu pare nici mama Sevastița, care – inconsecvență a dramaturgului – la intrarea în scenă e netoată rău (o face, cumva, pe proasta?), pentru ca pe urmă să ne câștige cu bunul ei simț. Dar și jandarmul Madel e când brutal și incoerent, când elevat de nu-ți vine să crezi (vă dați seama cum sună în gura lui sintagma „bărbați prestigioși"!).

Ce strică, însă, e finalul, unde justiţiarul (!) Caţavencu le pune în faţă judecătorilor lui – acuzatorii acuzaţi, cum ar veni – o oglindă. Şi pe ce ton scorţos, într-un ţeapăn discurs de moralist: „Eu sunt metrul-etalon al capacităţii voastre morale şi politice". Cum „râderea de sine", prescrisă de Nenea Iancu, nu se arată a fi o soluţie potrivită pentru componenţii acestei „monstruoase coaliţii", cuvântăreţul le propune prigonitorilor săi o terapie de şoc: „Cercetaţi mădularele care poartă pecetea mea, amputaţi-le ca să scăpaţi de cusururile ce le reprezint eu". Sau: „Tăiaţi cocoaşa voastră..." Combate aprig, stimabilul!... Şi e patetic: „Voi aţi uscat bucuriile şi aţi lăsat să crească buruiana hulei, a invidiei – ura. Voi aţi ucis umorul".

Aceştia l-au ucis, care va să zică!... Păcat! **O seară furtunoasă** promitea să devină o seară de gală. Se vede, însă, că nu s-a ţinut cum trebuie de **cuvânt.**

Farsă politică sau scheci?

E o idee de aplaudat aceasta, de a exploata dramaturgic, într-o comedie cu apropouri, caragialescul infiltrat în viaţa noastră politică, în farsa câtuşi de puţin amuzantă pe care, de la „revoluţie" încoace, o trăim. Pariul îl ţine Ioan Constantinescu în farsa politică în două părţi şi un epilog **O zi istorică sau Conu Leonida faţă cu revoluţia**. Până la un punct, totul pare a fi OK. Discursul „leonidesc", presărat cu ticuri ultracandide şi (pseudo)distorsionări ale realităţii înconjurătoare, oferă posibilitatea unui comentariu ironic pe seama multor parşivenii care ne împresoară, semnalând totodată relele ce ne ameninţă. În scenele ce stârnesc (su)râsul, „poanta" nu e plasată de dragul poantei, nu-i o simplă joacă, ci o lovitură de biliard (ex.: dacă există „export" de revoluţie, atunci înseamnă că unii se ocupă cu „importul" de revoluţie. Păi nu?). Incoerenţele noului „conu Leonida" („o revoluţie care nu e dusă la capăt, înseamnă că nu e terminată") capătă, în climatul postdecembrist, o funestă coerenţă: „băieţii" se pricep de minune să o „termine". În rest, din spaimă confuză, din becisnicie, destui cetăţeni (intelectuali, în speţă), ca vechi participanţi la o deocheată „balcaniadă", vor şti, cu un instinct cameleonic, să se adapteze.

Există însă, în felul de a fi al personajelor, şi o seamă de incongruenţe. Fane şi Fany sunt ori perspicace nevoie-mare, ori prostovani peste poate în „tâlcuirile" pe care le tot încearcă. „Deştepţi" şi stupizi... Apoi, chiar indicaţiile stereotipe din paranteze („îl priveşte fix" ş.a.) îi condamnă la o inerţie contraproductivă, de unde şi senzaţia de monotonie. Nici stropşirea unor cuvinte („bisident" în loc de „disident" ş.a.) nu e din cale-afară de amuzantă, cochetând cu ieftinătatea. Farsa politică scapătă, mi se pare, în scheci. S-ar fi cerut un plus de densitate şi un colorit mai consistent.

FLORIN FAIFER

BĂTĂLIA PENTRU TEATRUL DE ARTĂ

TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII

Ediţia a V-a a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa a inaugurat la Cracovia o serie de evenimente artistice care vor culmina în anul 2000, când străvechiul oraş polonez va fi Capitala culturală a Europei. Patronul spiritual al întâlnirii a fost Andrzej Wajda, iar gazdă, celebrul Stary Teatr, unde au lucrat Kantor, Grotowski, Szajna, Kieślowski, Zanussi. În faţa unui public educat, format la şcoala înaltă a acestor maeştri, între 20 septembrie şi 19 octombrie au evoluat zece dintre cele şaptesprezece companii care fac parte din Uniune: Teatrul Regal de Dramă din Stockholm, Teatrul Odéon din Paris, Teatrul Naţional din Londra, Teatre Lliure din Barcelona, Katona József Szinház din Budapesta, Teatro di Roma, Schauspielhaus din Düsseldorf, Piccolo Teatro din Milano, Stary Teatr şi Teatrul „Bulandra".

Cinci ani, pentru un festival, înseamnă dacă nu un moment al bilanţului, cel puţin unul al reflecţiei. La Cracovia, elita teatrelor europene s-a prezentat îngândurată, preocupată de condiţia teatrului şi de rolul Uniunii în societatea de azi. Întâlnirile precedente de la Düsseldorf, Budapesta, Milano, Bucureşti au reuşit să impună Festivalul UTE ca o manifestare artistică de avengură. Uniunea şi-a lărgit câmpul de activitate, şi-a mărit numărul de membri cu încă trei prestigioase teatre (din Helsinki, Bruxelles, Salonic), urmând să primească un sprijin material substanţial din partea Uniunii Europene. Într-o lume pragmatică şi grăbită, oamenii de teatru se simt marginalizaţi. Pericolele sunt multe şi mari: o mass-media agresivă, ce uniformizează personalitatea individului şi anihilează identitatea naţională; teatrul comercial, filmul şi televiziunea, care propagă surogatele culturale. Spre a scoate scena din condiţia de Cenuşăreasă, bătălia UTE pentru teatrul de artă trebuie să fie bătălia pentru publicul larg. O şansă în acest sens este revenirea la valorile tradiţiei. Patriarhii teatrului modern, Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Ingmar Bergman, Andrzej Wajda, cer întoarcerea la clasici, respect pentru autor, pentru cuvântul poetului, grijă pentru arta actorului, văzut nu numai ca instrument fizic, dar şi ca exponent spiritual al spectacolului. Într-o epocă aservită computerizării, în care violenţa acţionează ca o forţă arhetipală, se simte nevoia unor desfăşurări spectaculare coerente, bine articulate, a unor metafore concentrate, a unor sentimente şi experienţe umane fundamentale.

În acord cu aceste aspiraţii, la Cracovia afişul festivalului era dominat de clasici: Shakespeare (**Regele Lear**, **Visul unei nopţi de vară**), Molière (**Avarul**), Ibsen (**Peer Gynt**), Cehov (**Trei surori**). Nu lipseau nici contemporanii, şi ei însă în lecturi scenice puse sub semnul clasicităţii. **Ivona, principesa Burgundiei** de Gombrowicz în regia lui Bergman, **Regula şi excepţia** şi **Songuri** de Brecht în regia lui Strehler, **Mishima** în regia lui Wajda incitau nu prin radicalitatea viziunii scenice asupra textului, ci prin experienţa stilului.

Emblematică pentru această stare de spirit este montarea lui Luca Ronconi **Spre Peer Gynt, exerciţii pentru actori**. Scena – un cub cu pereţii îmbrăcaţi în pânză neagră - este

„Teatrul a dăinuit fără întrerupere timp de mii de ani. El e amenințat de cinematograf, de televiziune, de creatorii mediilor electronice și de inventatorii unei realități virtuale.

Și totuși teatrul trăiește mai departe și, în măsura în care continuă să fie teatru – adică întâlnire între actorul viu și public – va câștiga inimile și mințile celor ce sunt gata să participe la acest extraordinar mister. Experiența teatrului este de neînlocuit. Întâlnirea vie cu Ibsen, Shakespeare, Cehov sau Gombrowicz, cu autori care, deși ajung la noi prin moduri de punere în scenă și joc mereu schimbătoare, ne vorbesc de pe scenă cu vocea nemuririi – iată un dar ce nu-i este dat nici unei alte forme de artă.

Teatrul trăiește mai departe, cu condiția să nu fie constrâns a imita realitatea și a pretinde că este viață reală. Nu este amenințat de nici o inovație tehnologică atâta timp cât tot ceea ce îi trebuie pentru a exista e un actor și un spectator".

■ *ANDRZEJ WAJDA*

despărțită de sală printr-o cortină foarte subțire de tul, a cărei materialitate o observi doar dacă te afli foarte aproape. Elementele de recuzită sunt minime: un fotoliu, câteva scaune, un godin, o masă. Actorii poartă costume cu însemne plastice eclectice, care pot situa acțiunea în orice timp și în orice spațiu. Se joacă în clar-obscur, muzica lui Grieg comentează în surdină trăirile personajelor, amplificându-le. Eroii își fac intrarea pe uși laterale, camuflate. Deschiderile acestor uși și locul descoperit, în fundal, unde Solveig cântă la pian, sunt oaze stranii de alb, explozii de lumină ce creează o atmosferă ireală. În acest cadru de o frumusețe plastică austeră, studiul psihologic este amănunțit, relațiile dintre personaje sunt reliefate cu ironie, cu sarcasm sau cu lirism temperat. Actorul apare creator, imaginativ, puternic în această montare simplă, echilibrată, ce provoacă o emoție adâncă. În cutia cu miracole a scenei, dar și a vieții, Luca Ronconi reclădește, din înfrângerea și suferința lui Peer Gynt, speranța. El ne oferă un spectacol-terapie, în care suntem invitați să exorcizăm răul din noi o dată cu eroul său care, după lungi peregrinări prin lume, își va găsi mântuirea și eliberarea din întuneric acasă, în brațele iubitei și răbdătoarei lui Solveig.

Imagine din spectacolul lui Luca Ronconi Spre Peer Gynt, exerciții pentru actori

Nu numai în Ibsen, dar și în Cehov spectatorii festivalului regăsesc un autor al acestui „mal de millennaire", ei se recunosc în spectacolul **Trei surori** al Teatrului „Bulandra". Sunt seduși de clasicitatea modernă a montării, de elaborarea precisă și riguroasă, de energia pe care o emană actorii. În cele două seri, îi urmează pe interpreți timp de aproape patru ore, îi aplaudă în timpul reprezentației, îi scot, la final, de nenumărate ori la rampă. Prima seară este una a căutărilor – spectacolul nu s-a mai jucat de șapte luni, apar dificultăți de adaptare la un spațiu diferit de cel de la sediu, sunt nume noi în distribuție: Rodica Tapalagă și Dana Dogaru. Exigențele profesionale ale trupei și ale regizorului Alexandru Darie, ale excelentei echipe de tehnicieni și mașiniști fac ca aceste anevoințe să fie depășite. Seara a doua este resimțită de toți ca un triumf.

„Trupa lui Alexandru Darie" – cum e numită de cei din Uniune, pe care i-a cucerit la Milano, cu

„În aceste vremuri tulburi, când valorile fundamentale se pierd, când există o lipsă de respect față de individ, când mirajul extraordinarelor posibilități tehnice de comunicare ne face tot mai conștienți de singurătatea omului modern și de imposibilitatea de a ne face înțeleși, trebuie să reînvățăm să vorbim despre lucrurile cele mai simple, să vorbim, indiferent de vreo limbă anume, prin lumină, costume, muzică și prin personaje aduse la viață de actori. Nici o tehnologie nu e în stare să înlocuiască ori măcar să imite arta creată de actor. Nu mai puțin, nici o tehnologie nu poate înlocui arta de a fi spectator, o artă a cărei esență este participarea și implicarea, iar nu pasivitatea. Astfel, îndrăznesc să spun, vom schimba noi lumea, sau, cel puțin, o vom ajuta să se ferească de a cădea în disoluție totală...

Poate că e utopie această dorință de a folosi cuvinte – cuvinte blânde, cuvinte tandre, cuvinte senzuale, cuvinte magice, cuvinte violente sau periculoase – pentru a le opune armelor tot mai ucigătoare ale naționalismului și xenofobiei. Poate că e utopie această convingere că oamenii vor într-adevăr să-și vorbească unul altuia, privindu-se drept în ochi unul pe celălalt, neavând nevoie de alt intermediar decât propriile lor trupuri – și toate astea într-o vreme când, în societatea noastră, din ce în ce mai des imaginile vorbesc cu imaginile, vocile cu vocile, spectrele cu spectrele. Poate că e utopie această credință că vorbele unui poet pot face mai mult decât discursul unui politician. Dar ce s-ar alege de această lume a noastră dacă în ea nu ar exista poeți care să ne avertizeze, să demaște toate absurdițățile pe care adesea suntem incapabili să le observăm noi înșine?

Ce s-ar alege de această lume a noastră dacă în ea nu ar exista utopii, speranțe, acțiuni țintind forma pură a frumuseții și plăcerea de a spune ceva unei alte ființe umane?"

■ *GIORGIO STREHLER*

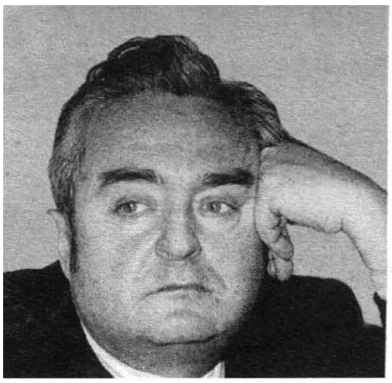
Scenă din Trei surori **de Cehov la „Bulandra", în regia lui Alexandru Darie**

Poveste de iarnă – evoluează admirabil pe partituri grele, în care s-au impus noii monștri sacri ai teatrului: Oana Pellea (Maşa), Marcel Iureş (Verşinin), Cornel Scripcaru (Kulîghin), Manuela Ciucur (Irina), Mirela Gorea (Olga), Marian Râlea (Tuzenbach), Mihai Constantin (Solionîi), Şerban Cellea (Cebutîkin), Dan Aştilean (Andrei), Adrian Ciobanu (Fedotik). Joacă excepţional şi seniorii trupei: Luminiţa Gheorghiu (Olga), Dana Dogaru (Natașa), Rodica Tapalagă (Anfisa), Ion Besoiu (Ferapont). Oamenii de teatru îşi exprimă opiniile favorabile despre spectacol. Slawomir Mrożek relevă poezia tragicomică a reprezentaţiei. Tadeusz Bradecki, directorul de la Stary Teatr, consideră întâlnirea cu „Bulandra" foarte importantă: „Ne-am confruntat cu o mare şcoală de teatru, ce combină minunat o puternică vizualitate cu adevărul actoricesc şi omenesc. La Bucureşti ne-am simţit foarte bine. Ediţia a IV-a a festivalului UTE, organizată de Virgil Ogăşanu şi de staff-ul său, a fost pentru noi un model". Eli Malka, directorul UTE, apreciază că la Cracovia publicul a vizionat „o reprezentaţie ce poartă amprenta stilului «Bulandra». O companie cu mari valori actoriceşti, regizorale, scenografice". Dar elementul cel mai emoţionant a fost venirea lui Wajda la cabinele actorilor. Regizorul i-a îmbrăţişat şi le-a mulţumit pentru seara oferită, numind-o „fascinantă", apreciind spectacolul ca „o mare creaţie din opera cehoviană".

Impresiile oamenilor de teatru au fost confirmate şi de presă. Astfel, în ziarul „Wyborcza", Marek Mikoš remarcă: „A scoate ceva semnificativ din piesele lui Cehov, deja jucate de sute de teatre, este o adevărată artă şi acest lucru l-a reuşit pe deplin Compania «Bulandra» din Bucureşti (...) Foarte bun este primul act, în care realizează creaţii deosebite Marcel Iureş, Mihai Constantin şi Dan Aştilean. De menţionat, de asemenea, jocul actriţelor Manuela Ciucur, Oana Pellea şi Luminiţa Gheorghiu". În consens, Janusz R. Kowalczyc, în „Rzeczpospolita", afirmă : „Consider spectacolul Teatrului «Bulandra» o reuşită profesională în care jocul actorilor şi viziunea regizorului sunt remarcabile (...) Subliniem frumuseţea scenei dintre Maşa şi Verşinin. O secvenţă care, împreună cu momentul final – când eroina vrea să plece cu Verşinin –, este exemplară pentru talentul actriţei Oana Pellea". Entuziasmul e împărtăşit şi de Magda Huzarska, în „Gazeta Krakowska": „Regizorul Alexandru Darie decupează expresiv caracterele personajelor, scoţând la iveală tot ce este bun, dar şi rău în ele, creând totodată relaţii psihologice între personaje (...) Scenografia Mariei Miu şi jocul actorilor sunt desăvârşite".

Cu sentimentul că face parte din familia nobilă a teatrului european, trupa de la „Bulandra" s-a despărţit cu nostalgie de Cracovia, cu gândul la viitoarea ediţie a festivalului UTE – Salonic, 1997.

LUDMILA PATLANJOGLU



UN PARAGRAF DE ISTORIE

I-a fost dat lui Valentin Silvestru să aibă moartea cumplită a lui Mihail Sebastian sau Roland Barthes : să fie ucis de o mașină. Cu el s-a încheiat o epocă a teatrului românesc. Cincizeci de ani i-a dedicat existența. Aproape că n-a fost eveniment sau simplă vibrație a teatrului, în această lungă perioadă, căreia să nu-i fi dat un răspuns. Veghea solemn, ca o coloană de templu, la tot ceea ce se petrecea în viața zbuciumată a teatrului, pentru a da socoteală contemporanilor și istoriei. N-a fost simplă mărturie, ci schimb de energii, simbioză. Și nu atât longevitatea acestui critic, care n-a ieșit din teatru decât, iată, spre a se mistui în neant, cât intensitatea prezenței sale ne-a uluit și continuă să ne uluiască pe toți. Dacă am simțit teatrul în acești cincizeci de ani, l-am simțit și prin ființa sa, fiindcă primea și dăruia cu egală deschidere. Mult mai târziu, probabil, vom percepe misterul rețelei de fire nevăzute care-l lega pe Valentin Silvestru de teatru, de viața teatrală, de lumea teatrală. De obicei, criticii văd un spectacol, le place sau nu le place, scriu și publică. Valentin Silvestru părea să nu fie alcătuit astfel. Intra în teatru cu mult înainte să existe spectacolul, rămânea acolo până când se stingeau ecourile replicilor, luminile rampei și murmurele spectatorilor și abia apoi urma începutul. Nu știu care i-a fost secretul, dar era secretul unui mare profesionist.

Nu avea numai prieteni. Nici nu e posibil. Voia să fie drept și poate că n-a reușit să fie mereu. Voia să fie corect și poate că pe unii i-a stânjenit această corectitudine. Era poate prea orgolios ca să accepte contrazicerea. Dar iubea teatrul ca nimeni altul și va trebui să învățăm de la el și o lecție de dragoste.

S-au perindat dictatori și șefi de guverne, s-au schimbat mulți directori de teatru, au murit regizori și actori și s-au născut alții, s-au năruit teatre și s-au ridicat altele în loc. Nu știu cum vom numi toate aceste schimbări, dar probabil că se vor chema Teatrul în vremea lui Valentin Silvestru.

DUMITRU SOLOMON

ORICÂT M-AI ZGÂNDĂRI

După studiile unor sociologi, politologi și psihologi apuseni, un om se schimbă într-o viață cel mult până spre doi la sută! Niciodată mai mult! Restul e balans, politichie, farsă, teatru! Sfârlezele cu fofeze, care se învârt dezinvolt de la stânga la dreapta și de la dreapta la stânga, după cum bate vântul, o fac pe cont propriu. N-are nici o relevanță. Decât ca să confirme regula expusă de studiile amintite mai sus.

Prin lumea noastră prea mult trecătoare trecu și Valentin Silvestru și absența sa de acum mă întristează și mă face să repet zicerea care ne arată că omul este mai slab decât puterea umbrei. Da, în fața mașinii ce-a venit din întuneric, Valentin Silvestru a fost mai slab ca o umbră și s-a prăbușit. Dar nu s-a schimbat. Așa cum nu l-au schimbat vremile, n-o să-l schimbe nici măcar cu doi la sută moartea cea grea. Cărțile și echivalențele critice semnate de Valentin Silvestru n-o să fie deformate de timp, cum n-au fost deformate de anotimpurile schimbătoare sub care a trăit și a scris. Câți actori n-a lansat către glorie Valentin Silvestru, câți regizori n-au fost puși de el în locul ce li se cuvenea în tabloul teatrului românesc?

Dar dacă scrisul lui Valentin Silvestru n-a putut fi schimbat de presiunea lumilor teatrale și antiteatrale, dacă lovituri puternice a primit din tabăra nepreatinilor săi, cele mai complete izbituri le-a încasat de la prietenii săi răspopiți, de la cei ce s-au dezbrăcat de propriile lor piei și le-au îmbrăcat pe dos, cu picioarele în sus și cu fundul în față! Oare văzând aceste jigănii să se fi rugat Silvestru de Cel de Sus, precum psalmistul: „Întoarce ochii mei ca să nu vadă deșertăciunea..."?

Întrebări. Întrebări care au început să apară în urma plecării sale, așa cum au început să apară și legendele. Prima. Cică o vrăjitoare din Spania i-a spus că o să moară la 72 de ani, în plină stradă! A doua. Cică nu cu mult timp în urmă, ducând o floare, ca de obicei, pentru mama domniei sale, moartă, s-a așezat pe o bancă și a avut o discuție destul de lungă cu o femeie care era chiar mama sa... Legende! Au și ele farmecul lor.

Dar Silvestru și-a construit opera pe valorile reale ale teatrului românesc. Trebuie subliniat acest lucru. El n-a cunoscut nimic mai înalt decât explozia geniului teatral românesc și universal. În cântărirea acestui fenomen, a fost de neînduplecat!... Îmi place să mi-l închipui pe Valentin Silvestru interpretând niteluș rolul lui Hamlet, în cumplita scenă cu cei doi prieteni ce-și schimbaseră pieile pe ei, și între ei, Rosencrantz și Guildenstern! Spune Hamlet: „Și-atuncea iată ce lucru de nimic mă socotești. Vrei să mă faci pe mine să cânt, vrei să arăți că-mi cunoști clapele; vrei să-mi smulgi măduva tainei mele; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos până la cea mai de sus notă a scării mele; și acest mic instrument este doldora de cântece și de tonuri alese – totuși nu-l poți face să glăsuie. Crezi oare, fir-ar să fie, că-i mai ușor să cânți din mine decât dintr-un flaut? Botează-mă cu numele oricărui instrument voiești, oricât m-ai zgândări tot n-ai să mă poți face să cânt".

DUMITRU RADU POPESCU

GÂND LA PLECAREA UNUI OM CARE MI-A SCHIMBAT VIAȚA

Se zice că orice om are „un schimb", că nimeni nu e de neînlocuit. Dar eu cred că Valentin Silvestru nu a lăsat pe nimeni în locul lui, sau, cum spunea un prieten scriitor, nu a lăsat pe nimeni la butonul atomic. A văzut teatru din 1943.

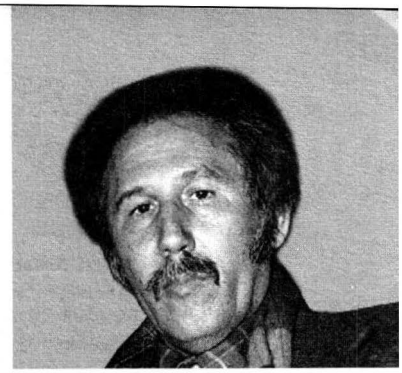
În viața noastră teatrală, Valentin Silvestru era o instituție, ba nu, era un minister, o uriașă construcție care aduna și mișca energii. Nu era un altruist, dar cultiva cu dăruire actori, regizori, scriitori. Avea pasiuni puternice, dar raționale. Iubea teatrul ca nimeni altul, dar rece și lucid. Nu obosea, cred că nu dormea niciodată la ora când se consuma spectacolul teatral, care era singura lui religie. Vedea toate reprezentațiile, chiar dacă erau cinci într-o săptămână și chiar dacă se jucau la Cluj, Iași, Reșița ori Chișinău. Avea o energie atomică. Îi plăcea să adune în jurul său personalități, să le prezinte publicului devorator de vedete, să pornească avalanșa periculoasă a succesului, să-i impulsioneze mereu pe actorii în care credea. Nu știu dacă a iubit pe cineva în sensul pur al acestui verb strălucitor, dar avea sentimente puternice și respecta cu fidelitate valoarea, acolo unde credea că ea există. Nu puteai să-l pui pe rană, căci conținea prea mult acid și prea multă maliție, dar, paradoxal, acesta era combustibilul cu care alimenta ambiția spre reușită.

Avea pasiunea desțelenirilor. Și pentru asta folosea arme care uneori păreau prea simple : cenacluri, șezători, festivaluri. Dădea astfel unui oraș și cetățenilor lui șansa de a ajunge la comunicare cu arta, la sărbătoare spirituală.

Valentin Silvestru a fost o mare personalitate și un om curajos și complex. Vorbea cu un ușor zâmbet superior, cu aerul că sentințele pe care le emite sunt definitive. Nu prea îngăduia obiecțiile, era încăpățânat la culme, nezdruncinat în opinii - deși conștient când greșea -, dar izbutea să convingă pe oricine de orice. Nu totdeauna dreptatea era de partea lui; dar de cele mai multe ori era. Cu ceilalți se purta ca un gentilom ce folosea un fel de politică despotică. Țelurile sale erau extrem de precise și știa perfect cum să dobândească ceea ce își propusese.

Începutul acestei ierni mi-a zăvorît pentru totdeauna în suflet durerea pierderii unui om care mi-a marcat viața. Acest om a contribuit decisiv la evoluția mea artistică și umană, mi a dat curaj în permanenta luptă de dobândire a curajului de fiecare zi. A plecat din lumea noastră aproape în același timp cu uriașul poet Marin Sorescu, chemat, poate de domnul Silvestru, pentru a-l sărbători între stele. Să doarmă-n pace amândoi.

RODICA MANDACHE



NU E DREPT !

Se spune că orice moarte reprezintă o înfrângere. Când cineva păşeşte pragul spre dincolo, cei apropiaţi îşi pun, într-un fel sau altul, mai explicit sau mai nebulos, întrebări fundamentale legate de existenţa noastră pe acest tărâm şi de misterul ce învăluie marea trecere. Marin Sorescu ne-a lăsat, prin opera sa, câteva răspunsuri la aceste întrebări, răspunsuri dătătoare de oarecari speranţe pe cum că vieţuirea noastră pe pământ nu-i întâmplătoare şi că spiritul nostru nu piere şi continuă să bântuie prin lume cu folos.

I-am pus în scenă, la Craiova, acolo unde am stat 17 ani alături, trei dintre cele mai bune piese: **A treia ţeapă**, căreia câţiva nime-n lume locali i-au băgat mereu beţe-n roate, **Există nervi**, pe care un neisprăvit de prim-secretar, fost ministru al culturii, a interzis-o, şi **Vărul Shakespeare**, după multe luni de umilinţe şi anticamere de ore-n şir pe la cabinetul unei troglodite beţive de pe la Consiliul Culturii. E mai nedrept decât orice că toţi aceşti funcţionari nenorociţi şi răi sunt bine mersi după ce au măcinat nervii şi viaţa multor mari artişti, în timp ce aceştia se duc.

Dar Marin Sorescu nu s-a dus, sunt sigur, decât „să moară puţin", ca şi vărul lui din Anglia, şi va reveni, precum Minică din **A treia ţeapă**, să bântuie secolii şi să vadă ce mai e p-acilea, că tot „am pornit-o aşa din vale şi-am mers, şi-am mers, tot mai rău, tot rău, da' poate-ajung vreodată în vârful unui munte, văd că e frumos-bine şi dau chiot..."

Poate nu chiar toate morţile sunt înfrângeri.

Te aşteptăm, Marine, şi dacă n-apari, venim noi după tine!

MIRCEA CORNIŞTEANU

BUNUL MEU PRIETEN

Suntem ca într-un război pe care-l pierdem. Cei din prima linie sunt decimaţi. Cei mai buni. Iată, incredibil, a fost scos din luptă şi Marin Sorescu. Un mareşal al poeziei şi al teatrului. Omul lângă care am stat la apariţia primului său volum, „Singur printre poeţi", omul alături de care am scris primele şi inocentele noastre piese, şi pe care l-am privit, din umbră, cu dragoste, de-a lungul carierei sale fascinante, urcând treaptă cu treaptă spre culmile însorite ale artei şi, vai, coborînd treaptă cu treaptă spre întunericul morţii.

Mă cutremur în faţa acestei nedreptăţi: personalităţi care şi-au pus adânc pecetea pe această a doua jumătate a secolului pier înainte de vreme, înainte de a-şi fi împlinit destinul, ca un fel de pedeapsă pentru răutatea şi indiferenţa contemporanilor. Suntem o generaţie care-şi pierde pe rând capetele, rămânând să mărşăluiască – spre ce? – doar nişte trupuri istovite, aglutinate, informe.

Pe Marin Sorescu l-am socotit printre cele mai frumoase spirite ale generaţiei şaizeci, alături de Nichita Stănescu şi Teodor Mazilu. Şi iată-l retrăgându-se parcă din faţa unei lumi nevrednice şi ipocrite. Am rămas puţini. Puţini şi trişti.

Mă gândesc mereu la el ca la o zonă de lumină pură şi caldă, la marea lui generozitate care a revărsat asupra lumii o operă cu neputinţă de ascuns în întuneric.

DUMITRU SOLOMON

VĂRUL LUI SHAKESPEARE

Eram încă student când l-am cunoscut pe Marin Sorescu. Se răspândise vestea că va citi la cenaclul „Luceafărul" al lui Eugen Barbu, de la Uniunea Scriitorilor. Şi m-am dus şi eu, chiar dacă nu mă număram printre cei care-l frecventau cu regularitate, dintr-un motiv sau altul. Azi nu mai cred că „din întâmplare", de vreme ce datorez întâmplării mai toate întâlnirile importante ale vieţii mele. Atunci am aflat cum a făcut Shakespeare lumea în şase zile, după care „s-a dus să moară puţin", mai apoi de ce „pentru că toate acestea trebuiau să poarte un nume" „li s-a zis Eminescu" şi de ce nu trebuie să atingem obiectele din „Muzeul Satului", documentele străvechimii noastre păstrându-se în lutul oalelor şi ulcelelor în care ne vom întoarce. „Singur printre poeţi", Marin Sorescu a fost inconfundabil de la primul volum până la ultima poezie. Cum tot „singur" a fost şi printre dramaturgi, introducând umorul oltenesc, în răspăr, până şi în piesa noastră istorică, scoasă astfel ca prin minune din anchiloza tiradelor ei retorice trompetiste.

Nu cred că se trage din „mantaua" vreunui alt dramaturg, poet, prozator sau critic (vezi cronica din „Ramuri" la „Incognito" al lui Eugen Barbu – „Un roman intrat în prelungiri" –, care va declanşa un inimaginabil, la vremea aceea, scandal de presă), după cum nu cred că din „mantaua" lui se vor ivi, curând, oarece urmaşi. A avut vocaţia singularităţii şi a ştiut să-i rămână credincios până şi ca editor sau ca ministru.

Părea foarte modest, dar era perfect conştient de valoarea lui, fie ea şi nerăsplătită cu un Premiu Nobel, pentru care – în epocă – se cerea o disidenţă mai tranşantă! Grijuliu cu fiinţa-i plăpândă – trecută totuşi, paradoxal ca atâtea lucruri din viaţa sa, printr-un liceu militar –, era nedespărţit de puloverele sale chiar şi în miez de vară, intrigându-şi astfel admiratoarele.

A avut parte de multe ingratitudini, chiar dacă s-a bucurat, mai ales în ultimii ani, şi de onoruri, inclusiv academice, căci devenise, între altele, scriitorul român cel mai cunoscut şi mai tradus în străinătate.

În ciuda preţuirii discrete dar constante pe care mi-a arătat-o, nici eu nu l-am scutit de observaţii critice, mai ales la adresa spectacolelor montate cu piesele sale, nu întotdeauna de către regizori profesionişti autentici. Nu s-a supărat niciodată sau nu mi-a arătat acest lucru, deşi ţinea, firesc, la toate spectacolele acestea, ca un tată care-şi iubeşte copiii, indiferent cum le-a fost dat să vină pe lume.

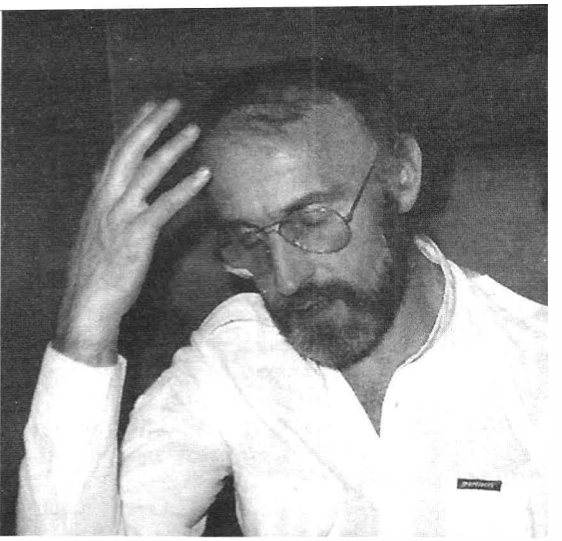
M-a onorat cu prezenţa la primul spectacol de la Galaţi al „Întâlnirilor Revistei «Teatrul»", iniţiate de Ion Cristoiu, avându-l atunci ca reporter pe Mihai Tatulici, şi mi-l amintesc schiţând cu febrilitate, pe bucăţele de hârtie, câteva dintre portretele celor prezenţi. Îl revăd apoi în loja centrală a Teatrului de vară de la Costineşti, în vara lui '89, la una dintre cele mai reuşite ediţii ale acestor Întâlniri, când strălucitori actori ai teatrului românesc, de la Mircea Albulescu la Ilie Gheorghe, se întreceau să-i recite versurile, în boarea de libertate pe care şi-o îngăduiau, cu greu, aceste spectacole. Şi mi-l amintesc şi ca ministru, mereu grăbit, parcă încorsetat de o măsură nefirească a lucrurilor (acum cred că somat şi de boală), amânând uneori luarea unei decizii, dar netăind niciodată punţile de legătură dintre noi, cu acel „mai dă pe la mine" pe care mi-l repeta de fiecare dată.

Nefiind prea zelos, mai ales ca slujbaş de stat, n-am prea dat atunci pe la dânsul.

Acum, îl rog eu să mă mai aştepte puţin. O să avem timp destul să tot despicăm firul în patru, să ne reamintim fiecare spectacol, de la Craiova, de la Bucureşti, de la Petroşani, de la Oradea, de la Braşov sau de la Satu Mare, şi sunt sigur că va încerca nu să-mi schimbe total părerea, ci să mă convingă că măcar actorii au fost fiecare în parte mai merituoşi decât i-am văzut eu. I-a iubit pe toţi, cum, do altfel, în felul meu, i-am iubit şi eu. Aşa că nu mi-ar părea rău să mă convingă. Fie şi mai târziu, când va trebui să dau curs invitaţiei Domniei Sale.

VICTOR PARHON

SERGIU SAVIN: „Împingând pereții mai încolo...“



❒ **Stimate Sergiu Savin, dragă Sergiu Savin, uite, nici nu știu cum să-ți spun, acum, că ești ditamai directorul... Mă rog, știi tu că mie nu prea-mi plac directorii, prin definiție, dar, vorba unui proaspăt președinte, nu asta-i problema... Știm foarte bine amândoi că teatrul din Oradea a intrat de câțiva ani într-un (meritat, nemeritat?) con de umbră, începând să însemne tot mai puțin pe plan național. Mi s-a părut un act de curaj faptul că te-ai încumetat să preiei conducerea acestei instituții, faimoasă odinioară, dar tot mai degradată și mai debusolată în ultimul timp. Și, pentru că noi doi am fost nu numai colegi, vreme de 25 de ani, ci și buni prieteni, te întreb chiar așa: ce motive ai avut să concurezi pentru postul de director într-un moment atât de dificil?**

■ Dragă prietenă, mă cunoști foarte bine: nu sunt preocupat de trecut decât în măsura în care trecutul mă oprește să trăiesc în prezent. Prin prezent eu înțelegând, de fapt, viitorul... Mă întrebi ce motive am avut? Principalul motiv este că doresc să readucem teatrul în linia întâi, în categoria celor mai importante teatre ale țării. Pentru asta nu mi-am acordat prea mult timp. Nu patru ani, cât ține un mandat politic, că tot vorbeai de președinte, ci mai puțin. Dacă acest teatru nu va deveni unul important, atunci va ieși la iveală lipsa de sens a schimbării directorului. Eu însumi voi avea sentimentul lipsei de sens a existenței mele în teatru – a existenței mele de după întoarcere...

❒ **Te gândești la plecarea ta prin demisie, în 1991?**

■ Exact. Acest gând nu mi-a venit în clipa instalării în funcție, ci din chiar clipa în care am revenit în teatru, acum un an. Din această cauză, ziua de 6 noiembrie (ziua concursului, **n.n.**) nu înseamnă mare lucru...

❒ **Poate doar aniversarea ta, nu? Socotești că ar putea fi un semn numirea ta exact în ziua de naștere (cam cum i s-a întâmplat și domnului Emil Constantinescu!)?**

■ Ha-ha! Ziua mea de naștere ar putea fi ziua mea de renaștere.

❒ **Ești Scorpion. Nu cred că e cazul să-ți aduc aminte cum sunteți voi, Scorpionii... Eu însămi am adus pe lume un Scorpion inteligent, plin de farmec, cuceritor, plin de fantezie, acaparator - fiul meu mai mare. Ce zestre aduci tu teatrului pe care l-ai preluat? Ce îi vei dărui prin personalitatea ta?**

■ Păi vin cu zestrea care ține de zodia mea. Legea Scorpionului, se știe, asta este: când se naște un Scorpion, moare cineva apropiat din familie, iar noul-născut preia și energia celui dispărut, prin urmare pornește în viață cu o dublă energie. A lui și a celui care se stinge. La această zestre mai adaug lipsa interesului personal, simțul sacrificiului, capacitatea de a-mi da oricând demisia, dacă e cazul (am mai făcut-o!). Eu sunt creștin ortodox, iar cea mai importantă valoare a ideologiei creștine este iubirea. Această zestre nu e meritul meu, ci povara mea, spre lauda Celui de Sus...

(Trebuie să recunosc că, în 25 de ani, nu l-am auzit niciodată pe Sergiu Savin cerând ceva pentru sine, de la conducere. Pare incredibil, dar el nu are nici măcar o butelie de aragaz, în timp ce alții, nu puțini, au obținut, numai ei știu cum, chiar două și au și plecat de mult din teatru...)

❒ **Îmi imaginez că-ți faci ceaiul tot pe rește...**

■ Evident. Sau beau suc de fructe. E mai sănătos.

❒ **Teatrul din Oradea nu este o instituție ușor de condus: două secții, program încărcat, premiere multe, spații de repetiție împărțite, ateliere comune, salarii mici, vorba lui Pristanda, după buget...**

■ Aici îndrăznesc să te contrazic. Teatrul nu este greu de condus, așa cum nu e greu de realizat un spectacol. Când ai inspirație... Desigur, e imposibil când n-ai chemare, când nu te ajută Dumnezeu. Și apoi, teatrul are bani, are chiar prea mulți, în sensul că resurse există. Trebuie numai să știi să le detectezi cu chibzuială, gospodărește. Cât despre spații, acestea sunt limitate, e adevărat, dar vom încerca să le lărgim, împingând pereții mai încolo... Relațiile noastre cu secția maghiară țin de simțul nostru gospodăresc. Putem să împărțim o pâine în două, să ne ajungă tuturor, sau s-o fărâmițăm și s-o risipim, rămânând flămânzi și unii, și alții. Povestea e străveche, aproape biblică.

❒ **Câteva luni ai fost tu șeful secției române. Acum ai numit-o pe Mariana Presecan...**

■ Împlinesc prin această numire o nevoie de echilibru în schema de funcționare. Secția maghiară are un director și un șef de secție. Secția română nu are decât un șef de secție. Să ne lipsim și de ăsta?

❒ **Vrei să spui că secția maghiară e avantajată?**

■ Aproximativ, dar nu mă plâng de asta. Să revin, însă. Socotesc că viitorul teatrului nu mă va include și pe mine, dar obligatoriu îi include pe cei astăzi tineri, înțelegând prin „cei tineri“ o listă întreagă care începe cu Mariana Presecan și se încheie cu ultimul venit, Ioan Coman. Mariana și-a câștiagt un loc în ierarhia de valori artistice, prin propriile eforturi, fără nici o proptea, cum se mai întâmplă uneori. Ea a ajuns, prin muncă, talent, tenacitate, la prețuirea mea și a colegilor noștri, a celor dispuși să recunoască realitatea, firește. Eu numesc asta vocație. Slujirea corectă a propriei vocații i se datorează exclusiv. Este un intelectual de bună calitate, un prieten-colaborator artistic remarcabil. În teatru oamenii nu te condamnă dacă ești dușman cu cineva, ci dacă ești prieten. Un paradox, nu?

❒ **Și nu e singurul. Îți propun în curând, dacă mai trăim, o discuție ceva mai aplicată despre „paradoxurile teatrale“. Dar, deocamdată, te-ai gândit la ceva „măsuri“ pentru redresarea urgentă a secției române, mai ales?**

■ Din 6 noiembrie, în mod programatic, am evitat măsurile spectaculoase, entuziasmul. Pentru mine entuziasmul este ceva care nu oferă garanții. Gesturile spectaculoase îți pot lua ochii, dar deseori sunt lipsite de conținut, de profunzime și de trăinicie. În schimb, cu tenacitate și fără prea mare grabă se pot rezolva imperativele fiecărei zile, asigurându-se mișcarea, dinamica acestui organism numit teatru. O dată asigurată mișcarea, voi comunica și programul de perspectivă, mai apropiată ori mai îndepărtată.

❒ **Totuși, tu însuți ai recunoscut, nu o dată, că teatrului îi sunt necesare evenimentele. Aici nu e voie să nu se întâmple nimic.**

■ Cine nu vede că ceva se întâmplă, nu are ochi să vadă... În scurt timp, vor apărea două premiere, de unde părea că nu va fi nici una. Când toate ziarele scriau că se întâmplă ceva în teatru, ceva interesant, scandalos, de fapt nu se întâmpla nimic. Asta e părerea mea. Astăzi nu cred că mai poate funcționa ceva fără un bun manager.

❒ **Din nefericire, teatrul orădean a devenit un teatru de repetiții: se muncește, se repetă mult și mereu, dar până acum n-a ieșit nici o premieră și nu se joacă aproape nimic. Publicul se dezobișnuiește de teatru, uită drumul spre teatru. De ce nu se joacă, Sergiu Savin? Mă refer la secția română, pentru că secția maghiară joacă normal, adică de trei ori pe săptămână.**

■ Așa este. Deocamdată, până când va fi premiera spectacolului **Cum vă place**, în regia lui Alexandru Colpacci, avem nevoie de multe repetiții *). Încercăm, totuși, cu eforturi, să jucăm o dată pe săptămână.

❒ **Cum speri să-i readuci pe spectatori în sală?**

■ Simplu: oferindu-le spectacole de calitate. Bineînțeles, folosind căi de comunicare adecvate. Apoi, înlocuind tovărășia cu domnia. Aștept și sper ca premiera **Cum vă place** să fie excepțională. Dacă speranța mea se va împlini, eu nu voi avea

*) Premiera a avut loc la scurt timp după acordarea interviului.

nici un merit: am apărut la conducerea instituției pe ultima sută de metri. Dacă nu va fi așa, nu am altă vină decât aceea a încrederii în seriozitatea și talentul colegilor mei, dintre care unul este oaspete de seamă, vechi director de scenă, adus tocmai de la Paris.

❒ **Să sperăm că totul va fi bine. Dar mulți actori se plâng că nu sunt distribuiți...**

■ În clipa aceasta joacă aproape toți. Vom avea grijă. Dar fiecare la locul potrivit. E bine să se știe: nu vor juca toți rolul Hamlet...

❒ **Când va apărea revista „Teatrul azi", prietenul nostru Ion Caramitru va fi deja ministru al Culturii. Dacă, să zicem, te-ar întreba ce dorești, nu pentru tine, ci pentru teatrul pe care-l conduci, ce i-ai cere?**

■ Ion Caramitru, ca președinte al UNITER-ului, a luptat enorm pentru îmbunătățirea legislației, în ceea ce ne privește. El știe, prin urmare, foarte bine care sunt nevoile teatrului și în general ale instituțiilor de cultură profesioniste, pentru ca totul să intre pe un făgaș firesc. Deci nu i-aș cere nimic. Ba, îi cer, totuși, ceva : să mă ierte că n-am apucat să le mulțumesc, lui și doamnei Sanda Manu, pentru felicitările și urările de bine trimise în chiar ziua de 7 noiembrie, cu noaptea în cap. Mare rușine din partea mea că nu dau doi bani pe protocol...

❒ **N-aș zice. Te-am văzut și pe post de „maestru de ceremonii" și mi s-a părut că te-ai descurcat foarte bine. Dar hai să vedem ce mai face regizorul Sergiu Savin. Ultimul spectacol făcut de tine a fost** Oameni de zăpadă **la teatrul din Baia Mare. Ce proiecte ai?**

■ Lucrez chiar acum la piesa lui Borchert **Afară, în fața ușii**. Mă bucur de o echipă foarte bună, foarte tinerească, foarte muncitoare. Colaborez cu Angela Doni ot Chișinău, o artistă de talie europeană. Apoi, mă pregătesc pentru **Ghilgameș de lut**, pentru a doua parte a stagiunii. Mă gândesc, mă documentez, am emoții pentru **Cununia** de Gombrowicz și **Îngerul a vestit pe Maria** de Claudel, în stagiunea următoare. Doresc să fac o muncă experimentală la Studioul părăsit al teatrului. E bine să mai și tac. Vorba e de argint, dar tăcerea e aur curat.

❒ **Ai mulți prieteni – e drept că nu toți sunt în teatru –, dar ai și destui dușmani. Sau măcar adversari...**

■ Eu nu sunt adversarul nimănui. Mi-a mai pus cineva această întrebare, sub altă formă : cum ai să te lupți cu „ăștia"? Probabil se referea la oamenii din teatru. Am un singur răspuns : întreabă-i pe ei cum se vor lupta cu mine, e problema lor. Eu nu mă lupt decât cu mine însumi. Dar, vorbind serios, nu văd nici un dușman la orizont...

ELISABETA POP

Sergiu Savin, în bună înțelegere cu actorii basarabeni, la o repetiție a spectacolului Lumea este așa cum este **după Alberto Moravia**

Nota redacției

Presupunerea că la data apariției acestui număr al revistei Ion Caramitru va fi ministrul culturii s-a dovedit exactă. Cel puțin la data trimiterii la tipar, Caramitru era ministru. Dar Sergiu Savin nu mai era director. Deși au fost mai multe convorbiri telefonice, care s-au dorit lămuritoare, noi n-am înțeles de ce nu mai e în fruntea colectivului orădean. Firesc ar fi fost să înlocuim acest interviu și să punem la dispoziția celor interesați planurile, proiectele și stările de spirit ale noului ocupant al fotoliului directorial. Dar, ținând seama de lungul parcurs al revistei din redacție la cititor, e greu de parlat pe numele directorului teatrului din Oradea – oricare ar fi acest nume.

Sergiu Savin a ajuns director ca urmare a unui concurs legal. Probabil că în fața comisiei a expus ideile din interviul de mai sus, minus aprecierile zodiacale, plus ceva date concrete. Colectivul din Oradea nu găsește că aceste planuri și idei i se potrivesc și a forțat anularea concursului; e drept, acoperind răzmerița printr-o demisie „benevolă". Nu este o situație unică. La Brașov se petrece ceva asemănător, doar că Mircea Cornișteanu nu se lasă încă intimidat.

Am optat pentru publicarea convorbirii, pentru a înregistra în mod public o probă, pentru ca să avem cu ce compăra activitatea liberă a trupei, după ce a scăpat de o autoritate artistică legitimă, dar nedorită.

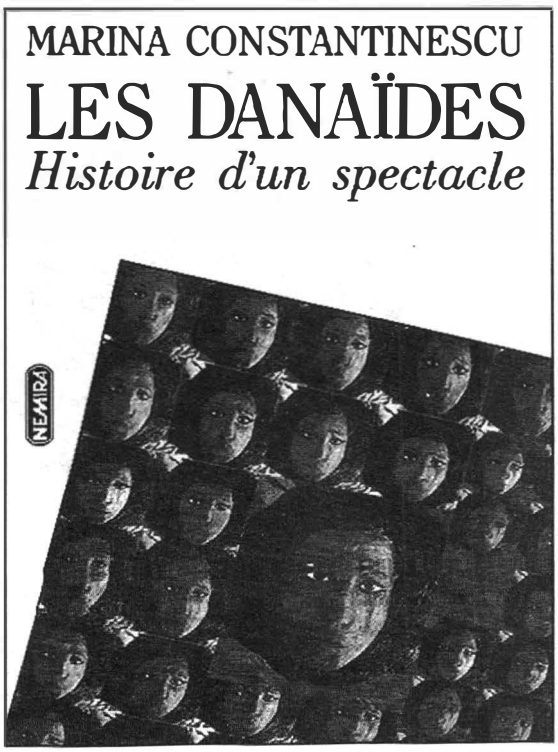
Ochii de pe penele păunului

În vara când s-a apucat de spectacol, Silviu Purcărete, împreună cu o parte din sponsorii **Danaidelor** (sau ai egiptenilor?), a organizat o conferință de presă în care cei ce doreau să afle au fost informați despre dimensiunea și organizarea proiectului și, ca garanție a seriozității, au vizionat o casetă pe care fuseseră înregistrate exercițiile premergătoare spectacolului. Poate că acea casetă nu a fost înregistrată de un profesionist, poate că cel care filma nu era bine-dispus, sau nu-i plăcea ce face: oricum, mie mi s-a părut că impactul emoțional a fost nul. Pregătirea spectacolului nu a izbutit să devină un spectacol în sine.

Mi-am amintit de întâmplarea cu sfârșit plicticos din vară, în crucea iernii, citind cartea Marinei Constantinescu **Les Danaïdes: Histoire d'un spectacle**. Paradoxal, într-o epocă în care toată lumea susține că imaginea a învins cuvântul, se dovedește că raportul de adversitate poate fi transformat într-unul de complementaritate, că o anume imagine poate fi evocată într-un mod mai subtil de către un cuvânt decât de către o altă imagine.

E adevărat, lectura cărții vine după spectacol, după cronici, după fel și fel de discuții private. Dar acesta a fost și scopul scrierii ei: să fixeze în memoria spectatorului avizat imaginile și ideile unui spectacol care și-a propus să fie grandios fără a renunța la subtilitate și la cultul detaliului.

O primă secțiune a cărții este alcătuită din textul propriu-zis, fixare extrem de utilă, dacă luăm în considerare faptul că este vorba despre „un scenariu dramatic original compus de Silviu Purcărete după unele piese ale lui Eschil". Textul criticului, care urmează, dezvăluie articulațiile compunerii, travaliul ce a permis fidelitatea față de spiritul concepției antice în termenii unor relații dramatice ținând de conflictualitățile lumii contemporane. Marina Constantinescu își expune propriile considerații, argumentează cu nume și citate celebre, dar în special discută cu autorul textului și al spectacolului. Acest lung interviu, întrerupt de notații de jurnal, este deosebit de prețios; și nu numai sub raport documentar. Combinația găsită de criticul angajat nu doar în supravegherea rezultatelor, ci și în veghea asupra facerii, are darul de a evoca viul, de a descrie misterul prin care dezordinea vieții devine ordinea artei. Momentele de haos și eșec, falsele idei bune, zilele când toată lumea are talent, modificările pe care le produc obiectele și costumele, toate acestea își găsesc locul în imaginea pe care am păstrat-o despre spectacol, o completează și o justifică.



În structurarea spectacolului, a cărui performanță ține în special de relația între cele două grupuri – cele 50 de fete ale lui Danaos promise fiilor lui Egyptos și cei 50 de logodnici refuzați și apoi uciși –, mitul lui Argus este o componentă implicită. Personajul legendar, întemeietorul cetății Argos, unde se refugiază danaidele, avea 50 de perechi de ochi. El a fost ucis de către Hermes, iar ochii săi împodobesc penele de pe coada păunului. „Fuga, emigrarea, dreptul la opțiune, căsătoria, dreptul la azil, războiul, crima, iubirea, sexualitatea, rasismul, raporturile cu divinitatea, toleranța, răzbunarea" – temele definite de Marina Constantinescu sunt materia primă a reconstituirii scenice, a spectacolului, dar și obsesiile trupei care le leagă, dându-le sens. Și, după ce contemporanii tragediilor compun imaginile memorate de privirea lor înspăimântată, rămâne perspectiva privirii celor o sută de ochi, separați de organismul care le-a asigurat vitalitatea, dar în același timp semn al dăinuirii lui. Printre acești o sută de ochi se găsește și privirea criticului.

Deși este evident că-l apreciază pe Purcărete ca om, că îl consideră un regizor talentat, că munca echipei o însuflețește, Marina Constantinescu izbutește să evite tonul de adorație, care transformă critica în omagiu.

Așa se prezintă acum, volumul apărut la Editura Nemira cu sprijinul Fundației pentru teatru și film Tofan și al Bancorex, traducere în limba franceză de Micaela Slăvescu), poate fi considerat începutul unei cărți complete despre **Danaidele**, la care, alături de poze – dacă nu expresive, măcar inteligibile –, să se adauge mărturii din viața spectacolului de după premieră: cronici, prezența la festivalurile care l-au sponsorizat, fără a se evita distorsiunile, ba chiar refuzul de receptare. Biblioteca teatrului românesc s-ar îmbogăți astfel cu o lucrare care trece dincolo de adjective pentru a descrie fenomenul scenic.

MAGDALENA BOIANGIU

Stăpânul

Am rămas siderat citind într-o publicație săptămânală de teatru din București că, asaltat de „ielele pasiunilor" – stil, nu glumă! –, distinsul profesor argeșean Marin Manu Bădescu a scos, la Editura Unitext, o culegere de texte ale lui Alexandru Davila. Cum adică? Răsfoisem cartea de curând și, puteți să mă credeți, nici vorbă de așa ceva. Adevărat, titlul ei sună ambiguu: **Alexandru Davila și teatrul**. Dar, ca să risipim orice posibilitate de confuzie, antologia conține mărturii **despre** omul de teatru Davila, necum „texte ale scriitorului, regizorului și actorului piteștean". Ar fi o mică deosebire, nu vi se pare?

Și nu-i singura năstrușnicie din recenzioara în chestiune. Căldură mare, domnule, dar și mai mare graba care naște incoerențe. Aflăm deci că textele **lui** Davila (fiți atenți: „texte alese din întreaga operă"!) ar fi totuși, cum arătam mai sus, suveniruri **despre** Davila și că aceste „amintiri și mărturii" îi reconstituie „viața și activitatea" până la „stingerea sa din viață". Repetiția pe care o sesizați e luxul stilistic al autoarei. Ce să mai spui? Cât de activ a putut fi bietul autor al lui **Vlaicu Vodă** după ce un „dobitoc" a vrut, din pricini tulburi, să-l suprime? Știam că o paralizie severă l-a țintuit din aprilie 1915 și până când soarta mașteră s-a îndurat, în 1929, să-l mântuie de chinuri. Să se fi ridicat, din când în când, din jilț?...

Acum, că nici în prefață, nici în note distinsul om al școlii, antologatorul, nu-și supraveghează stilul e păcat, dar, ce să-i faci, asta este, dacă s-a lăsat prins în hora acelor drăgaice (ale pasiunilor!). Sunt emoții care conturbă... Rămâne să-i apreciem devotamentul de ani și ani pentru personagiul pe care și l-a ales. La ce să-l mai șicanăm întrebându-ne dacă are vreun rezon felul în care, într-o cronologie derutantă, sunt rostuite „mărturiile contemporane"? Lasă că nu sunt toate contemporane... G. Călinescu, de pildă (care, la fel ca Ion Marin Sadoveanu, putea foarte bine să lipsească), își publică oportunistele însemnări cu exaltări republicane în 1962. Atunci?... A, doar dacă nu-l privim pe Al. Davila ca pe contemporanul nostru!

Opiniile „martorilor" selectați de Marin Manu Bădescu glisează în spațiul unei spectaculoase bipolarități: luminile și umbrele seniorului iubit de unii și hulit de alții. Într-un exces de subtilitate, G. M. Zamfirescu găsește calități chiar și în defecte. Nu-i vorbă, detractorii, din invidie sau având vreo poliță de plătit, au văzut exact pe dos. Altfel, de la o rememorare la alta, imaginea omului și artistului Alexandru Davila se conturează cu destulă consistență, în relieful ei de contradicții.

Un șarmant om de lume era Cuconul Alecu, un răsfățat al saloanelor pe care, ca un „Oscar Wilde al vremii lui" (G. M. Zamfirescu), le epata cu verva și replicile lui sclipitoare. „**Grand seigneur** flegmatic și cabotin" (așa îl vede, cu ochi neprietenos, Arghezi), suplu în mișcări și de o eleganță care-i vădește rasa, Davila e, încă din adolescență, un împătimit al exercițiului fizic. Îi plăcea teribil să călărească, să dueleze, își proba agerimea în deconectante partide de vânătoare. Avea și o mașină de curse, lunguiață și roșiatică, „patru roate de gumă umflate de vânt" (Tudor Arghezi). E, în orice caz, o vedetă a zilei, o persoană despre care se vorbește, și el se simte bine în această postură, cu atât mai mult cu cât își cultivă, cu vanități secrete, iluzia unei ilustre ascendențe. Mama lui, Ana Racoviță, se trăgea dintr-o familie domnitoare, e lucru cert. Dar pe Davila îl însoțește și legenda – pe care Victor Eftimiu o demontează – că ar fi nepotul lui Franz Liszt! Odată, la un spectacol de diletanți, se machiază în așa fel încât să semene cu marele virtuoz și zice-se că asemănarea te punea pe gânduri...

Impulsiv și orgolios peste măsură, cu violente capricii (Gh. Panu) și, uneori, dedându-se unor fanfaronade (Ion C. Bacalbașa), Davila pare făcut să poruncească (Victor Ion Popa). I se spunea, de altfel, „stăpânul". Cu profilu-i dominator, accentuat de nasul acvilin, și cu „ochii lui de oțel albastru" (Ana Luca), impune respect, dar și stârnește reacții de ostilitate, de care s-ar spune că nu-i prea pasă (Ion Manolescu). Nervozitatea ținută în frâu ia câteodată accente de violență, încăpățânarea, manifestată prin atitudini reci, disprețuitoare și prin recursul derutant la paradox, e împinsă până la absurd. Se înfurie repede (așa era, de mic, „năzdrăvanul", își amintește Elena Perticari) și atunci impecabilul gentilom își dă pe față pornirile dictatoriale.

Cum să nu-și facă dușmani? Ca director de teatru, „o anumită parte a presei" îl atacă mai dihai decât pe un prim-ministru (Tudor Teodorescu-Branițte). Povestește Victor Eftimiu că și Pompiliu Eliade, instalat în „fotoliul lui Ion Ghica", era forfecat îngrozitor prin cafenele, în redacții, în viesparul din culise. Ai fi zis, ascultând întârâtata ponegreală, că Naționalul a încăput pe mâna unui „monstru apocaliptic". Dar, ce să vezi, clevetitorii, „trăgătorii de sfori" (cum îi încondeiază Ion Livescu), își mârâiau înverșunările numai pe la spate, fiindcă, altminteri, față în față cu „satrapul" se metamorfozau subit în niște făpturi lingușitoare, smerite, zâmbărețe. O fi și astăzi la fel?

Înjurat, calomniat, hărțuit, Davila – „ciocoiul", „veneticul" – nu se tulbură din cale-afară. Aparenta lui nepăsare îi irită, firește, pe unii și alții, superbia aristocratică riscă să facă din el un izolat. E drept că, nestrunindu-și firea, comite și nedreptăți. Aducându-și aminte de incidentele care au dus la despărțirea de Al. Davila, artiștii de elită C. I. Nottara și Petre Sturdza – prezenți în antologie – nu-și ascund mâhnirea. Colericul nu-și putea reprima întotdeauna gestul excesiv, discreționar. De aici acuza care i se aduce, aceea că se comportă ca un „autocrat".

„Deci – scria Davila odată – sunt de părere că Regele (în afacerile publice) și Directorul (la teatru) se cade să fie urmați cu disciplină." Regele și Directorul... Nu sună rău! În tot cazul, sugestivă asociere. Întronat în funcția de director general al teatrelor, **stăpânul** se dovedește, de la primele măsuri pe care le ia, o mână forte. Inerții, prejudecăți, recalcitranțe îi dau de furcă, dar, indispus, iritat de tot acest balcanism, Al. Davila, care la nevoie poate fi și regizor, actor (îi plăcea mult să joace), dar și decorator, electrician, recuziter, se arată decis să curme anarhia.

Și să primenească felul de a se face teatru. Haig Acterian avea să afirme despre admiratorul lui Antoine că a dat curs „naturalismului" pe scena românească. În mărturiile din antologie nu este formulată această imputare. Elc glăsuiesc despre „însuflețitorul" (Vasile Enescu), despre „înnoitorul" (N. Niculescu Buzău) Davila aproape numai

în termeni laudativi, cu niște încruntări pe ici, pe colo. Nu erau oare interesante și criticile unor inamici? Nu fac neapărat un reproș cărții – o selecție e o selecție –, dar poate s-ar mai fi putut reține câte ceva din portretele și evocările unor Al. Macedonski, Iosif Nădejde, George Ranetti, D. Karnabatt, Petre Locusteanu, Petronius, Ludovic Dauș, A. de Herz, Soare Z. Soare, Pamfil Șeicaru, Emil Serghie, Al. Kiriţescu (care găsește respectuoasa expresie: „conetabilul teatrului românesc"), Arșavir Acterian.

Nu-i vorbă, „conetabilului" i se cuvin laudele ce i se aduc. Din instinct și din contactul cu experiențe recente ale mișcării teatrale europene, lucidul, energicul director înțelege urgența unor restructurări. Idealul său nu-i deloc o utopie: scos de pe „vechiul făgaș", teatrul se cere a fi îndrumat pe „calea lui firească". Dar ca să-l poată înfăptui, câte strădanii...

A izbândit; el singur declară, împăcat: „am croit potecă nouă". Asta o recunosc toți, fie într-o manieră mai sobră, fie, cum face Marioara Voiculescu, „cu infinită tandrețe și recunoștință". Învinuit că nesocotește dramaturgia autohtonă (Lucia Sturdza Bulandra, și nu numai ea, nu este de această părere), Al. Davila inaugurează tradiția de a se deschide stagiunile cu o piesă românească. Imprimă montărilor, care se disting prin rafinament, alte ritmuri și o nouă turnură, eliminându-se „declamația și bombasticismul", „fanteziile și exagerațiunile melodramatice". Formula adoptată va fi aceea a realismului psihologic. Întărind prerogativele directorului de scenă, Davila (repetițiile cu el erau o încântare, exclamă Vasile Enescu) caută să tempereze emfaza solistică a vedetei, „jertfind-o" – precum la Antoine sau Irving – unui ansamblu unitar. Cu un fler care nu dă greș, promovează o întreagă pleiadă de tineri actori (Lucia Sturdza Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Tony Bulandra, Gh. Storin, Ion Manolescu), care îl vor urma atunci când, după primul directorat (1905–1908; al doilea se întinde între 1912 și 1914), Davila își alcătuiește o trupă pe sprânceană, Compania Davila, primul teatru particular la noi.

Premierele, fie și cu piese mai fără calibru, au strălucire. După căderea cortinei, într-o seară, Davila e chemat insistent la rampă de un public entuziasmat, care îl aplaudă frenetic. Acum se iscă o vorbă în lumea teatrului: „Ca la Davila!" Cu neastâmpărul și iscusința de care dă dovadă, animatorul nu se dezminte. El este, ca să-l citãm pe Ion Manolescu, „omul marilor lovituri".

Dă „lovituri", dar, cum văzurăm, și primește. Cu alte cuvinte, suportă tirul unor inimicitii. Un incident grav (relatat de C. Bacalbașa și de V. Maximilian) a fost acela din 13 martie 1906, când, în piața Teatrului Național, o studențime agitată, stârnită de verbul amarnic al lui N. Iorga, îi cere „franțuzitului" Davila, mai cu huiduieli, mai cu îmbrânceli, să nu mai îngăduie pe prima scenă a țării reprezentații în limba lui Labiche. Isterizați, unii manifestanți îi pun în seamă chiar un asasinat!...

Dar, dacă n-a provocat moartea nimănui, Al. Davila avea să fie el însuși victima unei încercări de omor. Atentatorul, un servitor cu rele deprinderi, face în timpul anchetei mărturisiri scandaloase. Sursă copioasă pentru zvonistică. În „Cronica", Tudor Arghezi publică un necrolog, semn că vestea decesului se răspândise. Abia dacă își ascunde resentimentul. „Răposatul", cu „capul lui aspru, frumos ca de șarpe, elegant și fin, ca vulpea polară", îi fusese „francamente antipatic".

Davila supraviețuiește, dar vai de viața care îi rămâne de trăit! Din ce în ce mai puțini amici sau cunoscuți îi calcă pragul (dintre ziariștii antologați, Tudor Teodorescu-Braniște, N. Porsenna, Ioan Massoff), impresionați de „masca revulsantă" (N. Porsenna) care strâmbă chipul celui osândit la „imobilizare silnică" de (și pentru) atâta amar de vreme. Ce s-a ales din mândria de odinioară a acestui impetuos care părea hărăzit să fie un învingător? Din scrisorile lui răzbate deprimarea unui „învins al vieții", ale cărui consolări sunt doar solitudinea și meditația.

Și încă o mângâiere: „gândul de a fi trăit pentru înfăptuirea unui ideal și pentru a face versuri". A făcut, cu tehnică agilă, versuri, însă poet nu a fost. A însăilat câteva texte dramatice ușurele, care nu l-ar fi legitimat ca dramaturg dacă Davila n-ar fi scos la iveală, spre amiaza vieții, **Vlaicu Vodă**, moment de grație al unei Inspirații ciudat de capricioase. Nu se risipiseră ecourile spectacolului de premieră, că murmure cu iz defăimător și începuseră să circule. Se năștea ceea ce, în „Voința națională", Ilarie Chendi numește „legenda plagiatului" lui Alexandru Davila.

FLORIN FAIFER

Fondurile și formele

Condiția materială a teatrului românesc este, se știe, precară. Pentru că nu sunt fonduri. La fel este, iarăși se știe, condiția materială a actorului român care, nici el, nu are fonduri. De condiția materială depinde nemijlocit condiția fizică. De aici ar rezulta, prin raționament logic, că și aceasta ar fi, în cazul actorului român, demnă de milă – și, în fond, adică în ceea ce privește capacitatea de rezistență la efort, chiar așa și este. Nu însă și în formă. Sau, mai exact, în forme. Aici, s-ar părea, ne găsim în fața unui raport invers proporțional: actorul român, cu cât are fonduri mai sărace, cu atât are forme mai bogate. Din ce în ce mai des vedem pe scene din ce în ce mai mulți interpreți durdulii, dolofani, rotunjori, rotofei și grăsuți. Nu numai interpreți, firește, ci și interprete, dar pe dumnealor le-aș lăsa (deocamdată) deoparte, mai întâi din solidaritate feminină și apoi pentru că părerile și gusturile în domeniu sunt foarte divergente: așa cum unii bărbați preferă blondele, alții preferă... Din păcate pentru sexul tare, însă, n-am auzit să existe vreo femeie căreia să-i placă în mod special bărbații graşi. Iar actorii graşi, cu atât mai puțin.

Bineînțeles, nu mă refer aici la aceia care, astfel modelați de natură, au știut să transforme, dialectic, cantitatea în calitate și, punând-o, ca să zic așa, la treabă, să scoată din ea, pe scenă, maximum de efect; în fond, ca și în formă, trebuie să existe și actori capabili să-l joace pe Falstaff, de pildă, fără burtă falsă. Mă gândesc, dimpotrivă, la domnii care, intrați în meseria actoricească pe bază de dimensiuni normale, au început să depoziteze straturi suplimentare pe obraji, pe abdomen, pe șolduri și prin alte părți, de la an la an, aproape sub ochii noștri. Chestiunea m-a frapat la o reprezentație a Teatrului Național cu spectacolul Travestiuri, unde evoluau, în imediata vecinătate a publicului, nu mai puțin de trei interpreți (destul de tineri) din această categorie. Și nu cred că rezultatul ilar produs de combinație fusese scontat de realizatori...

Așa încât, în spiritul teoriei maioresciene și al protecției sociale în economia de piață, le propun actorilor români să adopte în regim de urgență următoarea lozincă: Jos formele fără fonduri!

ALICE GEORGESCU

Ştefan Mihăilescu-Brăila

Părea un om de pe stradă, nimerit absolut întâmplător pe scenă, unde se comporta ca şi cum sala n-ar fi existat. Avea acel har atât de rar al firescului, al organicităţii: tot ce spunea se inventa atunci, pe loc, nu avea nici o legătură cu un text învăţat; se mişca, gesticula în acord cu impulsul clipei. Şi totuşi acest actor care părea făcut pentru comedie, pentru a fi cap de afiş, sau singur interpret, a fost un extraordinar partener, un interpret care a ştiut să-şi folosească talentul pentru succesul structurii complexe care este spectacolul. A jucat în spectacolele lui Horea Popescu de la Teatrul Giuleşti de pe vremuri, în **Domnul Puntila**, în **Ascensiunea lui Arturo Ui** pusă de Lucian Giurchescu, montări de hotar în teatrul românesc; a jucat apoi la

Teatrul Naţional în **Regele moare** de Eugen Ionescu – şi merită să fie pomenite acestea în primul rând, pentru că dovedesc puterea interpretului de a se ridica deasupra propriului gust şi a opţiunilor sale fireşti. Când vorbeai cu el despre succesul în teatru, nu ostenea să-ţi spună despre cum a fost cu ...**Escu**, despre seriile lungi de spectacole comice în care simţea pulsul şi bucuria sălii.

Ştefan Mihăilescu-Brăila a fost un mare actor comic, dar forţa talentului său depăşea genul cu care îi plăcea să se confunde: era un actor comic atât de bun pentru că ştia să înfăţişeze suprafaţa accidentată a râsului – de la haz la batjocură, de la scrâşnet la zâmbet. Parcurgea aceste trasee cu graţie, nu cu graţia fiinţei sale fizice, nu cu subtilitate intelectuală, ci cu harul inimitabil al vieţii. Har care, în această meserie, oricât ar fi de strălucitor, nu este etern.

MAGDALENA BOIANGIU

Vladimir Juravle

Din colectivul teatral craiovean a plecat spre odihnă veşnică, incredibil de neaşteptat, la apogeul afirmării sale, un drag actor şi coleg: Vladimir Juravle (Gheorghiu). La vârsta de 55 de ani, urma să fie sărbătorit pentru 35 de ani de la încheierea uceniciei artistice (la clasa prof. Radu Beligan), ca şi pentru o carieră de permanentă dăruire artei teatrale şi cinematografice. După trei ani petrecuţi la Teatrul de Stat din Bârlad s-a stabilit, în 1965, în ansamblul craiovean, cucerind neîncetat trepte binemeritate în ierarhia acestei instituţii de excepţională tradiţie.

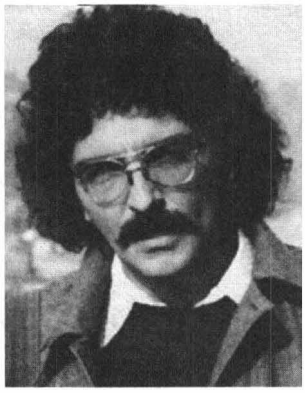
Egal dotat pentru tragedie, dramă şi comedie, a realizat creaţii de neuitat cu deosebire în teatrul lui Caragiale (Trahanache, Jupân Dumitrache, Pampon, Crăcănel, Ipistatul) şi Shakespeare. Alte roluri memorabile dintre cele 99 pe care le-a numărat fişa sa de creaţie au fost Kolesin (**Căsătoria** de Gogol), Păcală (**Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri), Rodrigo (**Doamna nevăzută** de Calderon de la Barca), Mihail Kogălniceanu (**Patetica 77** de Mihnea Gheorghiu), Medvedev (**Azilul de noapte** de Maxim Gorki), Varlam (**Vârstele dragostei** de Tudor Muşatescu), Vucea (**Nota zero la purtare** de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava), Dl. Cochet (**Floarea de cactus** de Barillet şi Grédy).

Copiii şi publicul tânăr l-au iubit şi preţuit în chip neobişnuit pentru apariţiile sale graţioase şi pline de haz în basme, feerii şi piese adresate acestor vârste. A compus „capete de expresie" rămase în memoria spectatorilor, a îmbogăţit totdeauna, caracterologic, fizionomiile propuse de textul dramatic şi, din roluri mari sau scurte apariţii, a făcut veritabile bijuterii scenice. Experienţa sa artistică l-a recomandat hotărîtor pentru cooptarea ca profesor la proaspăta secţie de teatru a Universităţii din Craiova. A fost solicitat şi de cinematografie, realizând aici câteva roluri de bogat relief artistic (în filmele „Concurs", „Moromeţii", „Secvenţe", „Vulcanul stins" etc.).

Vladimir Juravle mai avea încă multe de spus. Acest fiu al plaiurilor moldave (descendent dintr-o glorioasă familie de cărturari suceveni) a devenit unul dintre stâlpii Teatrului Naţional din Craiova în şirul de spectacole care au impus instituţia, în ultimii trei ani, în 27 de ţări ale lumii. Vladimir va fi greu de înlocuit în rolurile din repertoriul teatrului şi va fi imposibil de înlocuit în inimile noastre.

AL. FIRESCU

Răzvan Ştefănescu



La orice vârstă s-ar stinge, un actor moare întotdeauna prea devreme. E cu atât mai tragic dacă ne părăseşte la vârsta deplinei maturităţi, în plină forţă creatoare şi secerat nemilos de o boală neiertătoare.

Sâmbătă 16 noiembrie, Răzvan Ştefănescu a ales eternitatea, lăsând un gol tragic în trupa Teatrului „Ion Creangă" din Bucureşti.

A venit la acest teatru în 1978, ca Făt-Frumos în spectacolul **Înşir'te mărgărite** de Victor Eftimiu, apoi a fost Băiatul cu floarea din piesa cu acelaşi nume de Tudor Popescu. Adolescenţii acelor vremuri şi-l mai amintesc cu siguranţă şi din piesa lui Kataev **Vremea dragostei**, unde juca rolul Pedro, dar mai ales din marele succes **Cădere liberă** de Colin Mortimer, unde era Jacob.

Spectatorii lui preferaţi au fost însă copiii şi asta pentru că Răzvan Ştefănescu a fost el însuşi un copil-vedetă, fiind colaborator al Televiziunii Române încă de la vârsta pantalonilor scurţi. Cu un umor înţelept şi cultivat, a fost mai târziu şi unul dintre colaboratorii preferaţi ai emisiunilor de divertisment. Redacţia Teatru TV l-a găzduit adesea, în special în piesele montate de Olimpia Arghir. Ultimul spectacol în care, deşi bolnav, a apărut, a fost **Cele două privighetori** de Dumitru Solomon, în regia lui Sabin Popescu, unde a jucat rolul Fenol, sfetnicul Împăratului. Premiera avusese loc pe 25 ianuarie 1996...

Fermecător, ghiduş, rafinat, copilăros, talentat, modest, prietenos, cu o candoare egalând-o pe cea a micilor spectatori care l-au aplaudat din îndepărtata Japonie până în continentul american, Răzvan Ştefănescu a plecat pe alte meleaguri, unde poveştile sunt totuna cu realitatea.

BEATRICE DIACONU

MOARTEA UNUI ARTIST

A fost odată și va fi...

Când boala este foarte lungă, moartea deschide ușa stingher, fără izbitură, într-o disonanță aproape previzibilă. **Ea** a pătruns spre Ileana Predescu cu un soi de spaimă, de rușine, de tentație a renunțării. N-ar fi avut decât a se întoarce încă o dată pe călcâie, ascunzându-se prin preajmă spre a-și împlini, cândva, „cu cinste", tainica misie prin care **ea**, moartea, și-a asigurat eternitatea pe acest pământ. Eternitate care pentru ceilalți începe doar dincolo de **ea** și, obligatoriu, în altă parte decât pe pământ. Dar n-a renunțat. Și-a făcut treaba până la capăt, asigurându-și cine știe ce triumfuri de final secular, pentru meritul de a nu fi lăsat să treacă în alt mileniu ființe stelare, unice, extrasistemice.

Ileana Predescu, cum bine se știe, n-a semănat cu nimic. A fost o singularitate frumoasă și intangibilă. Nu i s-ar potrivi nici una dintre definițiile artistului și nici una dintre definițiile omului. A contrazis, de-a lungul vieții ei, mai vrând, mai nevrând, tot ceea ce se știe bine, se cunoaște definitiv, se prevede cât de cât, se intuiește, se măsoară, se clasifică, se etichetează. Ileana Predescu a fost un șirag prețios de inefabile structuri a căror formulă n-ar fi putut fi desfăcută în nici un laborator din lume, nici măcar într-unul SF.

„Dacă ajung până la teatru, pe scenă mă ține Dumnezeu" – spunea Ileana în ultimii ani, de câte ori pleca de acasă spre una sau alta din reprezentațiile în care juca. Se simțea susținută de divinitate în timp ce servea arta. Un text literar, o traducere, o concepție regizorală, o gândire plastică, o întrupare actoricească erau pentru Ileana Predescu mijloace de expresie divină, felul în care dumnezeirea are ceva anume de spus prin intermediul artiștilor slujitori. „Mă doare..., mă doare organic costumul ăsta. Sunt bolnavă, nu mă pot controla, dragă, țip, gem, mă doare. Nu, nu, nu, nici vorbă, nu știi ce spun. Nimeni n-are cum să știe ce spun." Ileana avea un metabolism secundar al costumului, parcă mai agresiv decât al propriei sale epiderme. I s-a întâmplat, destăinuia ea, să aibă revelația unui rol din momentul în care a îmbrăcat costumul. Plastica personajului pe care îl întrupa trebuia să fie admisă de Ileana Predescu așa cum mamele își admit pruncii nou-născuți, la prima privire. Din punctul de vedere al Ilenei Predescu, veșmântul personajului nu putea admite variante, tot așa cum pruncul e unic dat al creatorului, drept pentru care se impunea cu strictețe testul „pielii în care carnea și spiritul se mișcă". Poate pentru că trupul și spiritul Ilenei Predescu vorbeau un limbaj aparte, nefiresc. O muzică interioară atavică – probabil –, de trib felin care cheamă unduios și magic privirile leului sau ale vulturului, o mișcau pe Ileana altfel decât învățase la lecțiile de gimnastică pe care le iubise și frecventase ritualic. O undulre senzuală atipică, părțile trupului, iată, se destac cu eleganță, cu surprindere, uimindu-se una de cealaltă... ce-i cu brațul aici când torsul imprimase cu totul altă intenție?, de unde arcuirea gambei când capul și gâtul porniseră o cu totul altă atitudine, și-apoi privirea-laser, privirea-rug, privirea-fum, dimpreună cu glasul-miere sau glasul-ghilotină, o magie trăitoare Ileana, despre care nu știai ce-ți dă și ce-ți ia de la o clipă la alta. Și a mai ținut-o Dumnezeu pe scenă, pe scene, aproape și departe de casă, unde înflorea văzând „lumea mare" în care încăpeau, în sfârșit, răsfățându-se, întrebările și răspunsurile ei mari și grele.

„De mult n-am mai făcut nici o trăsnaie, să știi că nu e bine. Mă sperie asta". Râsul ei clocotitor, molipsitor, terapeutic era semnul binelui ce avea să urmeze. „Trăsnăile" ei, printr-o dulce superstiție, echivalau pentru Ileana cu starea de sănătate inatacabilă. Strașnic se bucura și greu își ascundea admirația de sine când, infantil-zănatecă, se trezea eroina vreunei întâmplări aproape de necrezut, o mică povestioară zâmbitoare, făcând cu ochiul. Spre Televiziune călătorea, în 331, așa de comod... și nu știa de ce. Îi era bine, se „lățise" pe scaun, își întinsese mâinile în bună relaxare, autobuzul mergea suficient de repede, spera să scape și de întârziere, nu i-ar fi plăcut. Se gândea la rol, se bucura că lucrează, că se vede cu colegii, o enervau operatorii care îi maltratau figura, în sfârșit, un domn select, select, ce mai, bine persoana, s-a întors domol spre ea, din stânga... hmm, nu-l observase până atunci, rostindu-i tandru: „Doamnă Predescu, am fost onorat să vă stau alături, dar... știți, eu cobor la prima..., vă supărați dacă luați brațul de pe umărul meu?" Firul telefonic s-a încreștit iremediabil de râsul nostru și al celor care, posibil, ne-or mai fi auzit. Gustul pentru voie-bună al Ilenei Predescu era opulent, rablaisian, robust.

„Încet, încet, fă-o să înțeleagă ce-i munca. Să iasă ceva din mâna ei, e esențial. Să se simtă importantă." Ileana Predescu a avut o incontestabilă vocație pedagogică. Generațiile ce veneau din urmă au hrănit-o cu puritatea și vigoarea celulei tinere care – din păcate –, pentru a ști mai mult, trebuia să se supună uzurii. Ileana Predescu a stăpânit un procedeu infailibil de a ataca – întru progres – tinerețea, fără a o îmbătrâni, ba dimpotrivă, lărgindu-i zâmbetul și colorându-i gustul de viață. Cei din preajma sa au fost atinși de suflul ei amulteștiutor, ca de o părelnică briză despre care nu mai știi bine... când a fost, cum a fost. Rezultatul delicatului impact avea să se convertească însă în cristale, în prundiș, în stâncă. Cele două funii care au împletit-o pe Ileana, cea ezoterică și cea strivitor telurică, s-au răsucit într-o cosiță de Cosânzeană suprealistă, modernă, post-modernă.

„Degeaba. Noi vedem punctiform, în cel mai bun caz, linear. Ei văd de sus. Ei văd sincron, sintetic. Adică demiurgic. Despre asta-i vorba. Trebuie să accepți. De aia avem atâta nevoie de ei." Era vorba despre bărbați. Artiști și ne-artiști. Regizori în special, dar nu numai. Bărbatul-om și bărbatul-generic aveau, pentru Ileana, funcția unui ceasornic universal, la care se raporta aproape dramatic... Și ei au iubit-o, de altfel.

Să se fi simțit condusă pe scenă și în viață. De o idee bună, uimitoare, măreață. De căldura și știința lui Rafael, de daimonul dirijorilor de la scenă. Să o fi așteptat o masă bună, ușoară dar surprinzătoare, și să clocnească cu prea multe suflete deodată. Să-și fi pierdut cumpătul într-un parfum necunoscut, minute în șir, în căutarea delirului plăcerii. Să fi simțit forța **bărbatului** în preajmă-i sau undeva pe lume. Să fi știut un viitor generos pentru copii. Să fi aflat despre o cizmă nouă, cochetă și o hemoleucogramă acceptabilă. Să se fi putut asigura o binecuvântată soartă pentru medici. Peste toate, se lasă solemn și simplu crucea pioasă din fiecare duminică dimineața, la biserica Olari.

Și **totul**, doar atât, **totul**, pentru TEATRU.

LUMINIȚA VARLAM

„NU MAI E NIMIC DE INVENTAT“

Situat pe una dintre cele mai elegante artere ale Parisului – Avenue de Montaigne –, în vecinătatea vitrinelor somptuoase care etalează creaţiile celor mai vestite case de modă, Comédies de Champs Elysées e un loc teatral copleşit de tradiţie. Inaugurat în 1913, în clădirea decorată muzeistic de Bourdelle, Grand Théâtre, cum mai era numit, e marcat în anii săi de glorie de creaţiile devenite emblematice ale Cartelului format din Firmin Gémier, Charles Dullin, Georges Pitoëff şi Louis Jouvet. O vreme bună la conducerea teatrului, acesta din urmă şi-a putut pune în aplicare concepţia modernă în jurul căreia gravitau şi nume sonore de scriitori – Jean Giraudoux, Jules Romains, Marcel Pagnol, Gaston Baty –, trasând drumul a ceea ce mai apoi s-a numit „magnificul centru dramatic din Avenue de Montaigne“. În timpul Expoziţiei Internaţionale din 1937, Societatea Universală a Teatrului închiriază sala pentru spectacole de cercetare şi experiment care vor continua în toată perioada războiului. Pe linia de tradiţie a unui teatru de repertoriu se vor crea aici, în anii care vor urma, spectacole însemnate, impuse deopotrivă de numele autorilor şi de cele ale actorilor: Pierre Dux, Pierre Brasseur, Louis de Funès, Sophie Daumier, Michel Bouquet, Jény Holt. O etapă importantă din istoria acestui teatru e legată de numele lui Jean Anouilh, care şi-a reprezentat aici cele mai multe dintre piesele de succes. Omagiind, în persoana cunoscutului dramaturg, şi un bun şi drag prieten, Michel Fagadau, directorul de acum al teatrului din Avenue de Montaigne, a pus recent în scenă **Colombe**, o piesă „despre dragoste“ (cum o caracterizează regizorul) în ipostazele ei cele mai neaşteptate, care o definesc drept mijloc de afirmare a identităţii. Paradoxal, deşi acţiunea se petrece într-un teatru, subiectul nu este teatrul, ci viaţa care, la urma urmei, este o mare scenă. Preocupat să imprime spectacolului această direcţie de sens, regizorul şi-a transportat eroii în... trecut, în epoca barocă, favorabilă jocului de măşti imaginat cu graţie dar şi cu îngândurare de autor. Piesa bine scrisă a lui Anouilh, dovedind asimilarea lecţiilor marelui teatru (Molière, Cehov, Pirandello, dar şi Feydeau), e asumată cu convingere de trupa actoricească, în frunte cu Geneviève Page (paradoxal amestec de senzualitate şi inteligenţă) şi Jean-Paul Roussillon (joc savuros bine controlat). În sala Studio a Teatrului Comédies des Champs Elysées, unde eşti dus de un lift încăpător, **Colombe** atrage un public anume: amatorii de atmosferă retro, nostalgicii saloanelor pentru care morala gravitează în jurul eseurilor lui Montaigne. Cel care le împărtăşeşte gusturile este un fost compatriot al nostru, actorul, regizorul, omul de teatru Michel Fagadau, directorul acestei companii private de teatru. Absolvent al Conservatorului Naţional de Artă Dramatică în 1957, Michel Fagadau este angajat mai întâi ca actor în compania lui Sir Laurence Olivier, unde interpretează rolurile Laerte din **Hamlet** şi Orfeu din **Euridice** de Anouilh. În 1960 e numit director artistic al Teatrului Montparnasse, unde realizează, ca regizor, mai multe spectacole. Îi găsim numele şi pe afişul altor teatre (Comedia Franceză, Renaissance, Athénée, Antoine, Boulogne-Billancourt şi, bineînţeles, Studioul de la Comédies des Champs Elysées). A montat la New York, Bruxelles şi Bucureşti. Pentru canalul 3 al Televiziunii franceze a realizat circa 20 de montări. L-am întâlnit în biroul său de la etajul V al teatrului, amabil, bucuros mereu să întâlnească pe cineva din ţara sa natală, chiar dacă nu mai ştie să vorbească româneşte. Ca pretutindeni în lumea civilizată, o întrevedere are limite de timp şi permisivitate, aşa încât interviul de mai jos reprezintă doar o parte din ceea ce aş fi vrut să aflu de la experimentatul om de teatru.

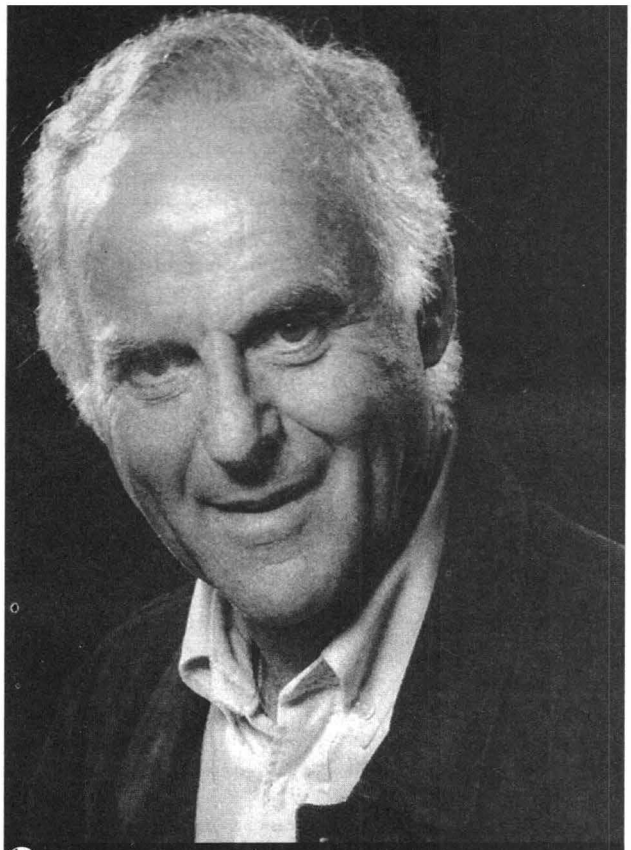
Geneviève Page

– Domnule Michel Fagadau, care sunt contactele pe care le-aţi păstrat cu teatrul românesc? Îl iubiţi la fel de mult ca odinioară?

– Am o mare stimă pentru teatrul românesc şi mă gândesc mereu cu nostalgie la anii când m-am îndrăgostit de teatru în România. Acolo, la vârsta de opt ani, am văzut la Teatrul Naţional din Bucureşti **Strigoii** de Ibsen, cu doi mari actori ai vremii – Mihai Popescu şi Marioara Voiculescu; am fost atât de impresionat, că pe loc am decis să fac teatru. Plecând din România, am rămas cu nostalgia teatrului românesc.

În 1971 l-am cunoscut pe Radu Beligan, care m-a invitat să montez un spectacol la Teatrul Naţional, unde era director. În limba română, pentru prima oară în viaţa mea. Am pus în scenă **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de Edward Albee, cu Marcela Rusu, Radu Beligan, Valeria Seciu şi Costel Constantin. A fost un succes enorm. E o frumoasă amintire pentru mine. Radu Beligan a programat piesa în aceeaşi sală unde văzusem **Strigoii** (Sala Studio din Piaţa Amzei). Vă daţi seama ce întâmplare emoţionantă!

SCENA LUMII



Michel Fagadau

Din păcate, preocupările mele, şi nu numai, m-au împiedicat să mă întorc în România să mai fac spectacole. Deci nu am avut prea multe contacte cu teatrul românesc, cu excepţia actorilor pe care i-am întâlnit aici. De curând l-am revăzut pe regizorul Horea Popescu, cu care am vorbit despre eventualitatea unei montări **Colombe** la Bucureşti.

– Ce puteţi spune despre percepţia actuală a teatrului românesc în Franţa – la Paris, în speţă –, acum, când spectacolele circulă, punând în valoare o nouă generaţie de creatori?

– Din nefericire, teatrul românesc este foarte puţin cunoscut în Franţa. Turneele n-au avut o difuzare prea mare. E cunoscut mai degrabă prin actorii care s-au stabilit în Franţa şi au jucat aici. Nu există în noua generaţie nume pe care să le cunosc, precum pe acelea din „vechea gardă", care număra personalităţi ca Maria Ventura, Elvira Popescu, Jeny Holt. Ar mai fi câţiva regizori care au lucrat la Théâtre de la Ville... Apoi, cu excepţia lui Eugen Ionescu, care l-a revelat lumii pe Caragiale (s-a spus că s-a inspirat mult din el), nu există autori români jucaţi în Franţa la teatre care să impună. De când l-am cunoscut pe Eugen Ionescu, m-am gândit la proiectul de a-l adapta pe Caragiale. Din păcate, transpunerea e foarte dificilă, pentru că limbajul este, ca şi relaţiile dintre personaje, într-atât de tipic, încât e greu de găsit în franceză un echivalent care să exprime mentalităţile, comicul, culoarea, moravurile din piesele sale. Cred că de aceea Caragiale n-a fost niciodată montat în Franţa.

– Dar alţi autori, mai „traductibili"?

– Nu sunt cunoscuţi. Practic nu există o difuzare a autorilor români. Şi eu am avut rar ocazia. Nu mi-au fost trimise piese. Mi-ar plăcea să le citesc în româneşte, pentru că traducerea e un început de trădare. Mai ales când e vorba de limba română, care este atât de colorată.

– Să vorbim despre viitorul teatrului în general. Cum apreciaţi criza teatrului, a publicului de teatru în epoca filmului, a televiziunii, a calculatoarelor? Ca director de teatru particular, probabil că vă preocupă.

– Teatrul este etern. Nu spun o noutate, dar trebuie să repet acest adevăr, pentru că, de când fac teatru, de când am venit în Franţa, aud vorbindu-se despre criză. Criza teatrului s-a agravat o dată cu criza societăţii. Televiziunea este un instrument abominabil, anticultural, care abrutizează, şi am impresia că cei care au puterea în acest domeniu au interes să încurajeze acest fenomen. În plus, teatrul la televiziune, care este un mijloc puternic de informare şi difuzare, este practic ignorat. Nu există emisiuni de teatru. Promovarea se face prin actori mediatici, prin staruri populare care apar în emisiuni de jocuri sau în reclame. Iar când există o emisiune despre teatru, este pusă la 11 seara, când nimeni n-o priveşte. Interesul se îndreaptă spre informaţia politică, socială, economică. Există concepţia, cel puţin în Franţa, că teatrul nu e necesar în viaţa cetăţeanului, sau că este un lucru prea complicat. Pe urmă intervine şi comoditatea. Ca să mergi la teatru, trebuie să-ţi procuri bilete, să fii acolo la oră fixă, să ai o anumită ţinută... Nu e nici foarte ieftin. Dar, de fapt, când oamenii nu vor să vină la teatru, poţi să-i inviţi şi fără bani, că tot nu vin. Se duc în schimb la tenis, la Rolland-Garos, la Operă, la fotbal, unde e mult mai scump. Asta e foarte grav. Trebuie făcut mai mult spre a se întreţine iubirea pentru teatru. Şi asta trebuie să înceapă din şcoală, prin explicarea fenomenului teatral nu ca un amuzament, ci ca o formă de joc intelectual care, o dată ce-ţi trezeşte interesul, îţi poate aduce bucurii şi plăceri multiple.

O altă neînţelegere s-a născut de când Malraux a creat, cu cele mai bune intenţii, acele temple populare ale culturii. Ele au fost finanţate în căutarea unui nou public care, din complexe sau din lipsă de mijloace, credea că nu are acces la ceea ce se chema teatru burghez. Numai că aceste centre au încăput curând pe mâna unora care, în loc să practice aici un teatru popular, le-au transformat în laboratoare şi fac teatru pentru iniţiaţi, cel mai adesea snob. Drept urmare, sărmanul public s-a simţit şi mai tare îndepărtat, descurajat. Chiar şi profesorii de liceu au căzut în capcana acestei viziuni, încercând să acrediteze o dihotomie falsă: pe de o parte, teatrul intelectual, preţios, pe de alta, divertismentul. Pe urmă există faimoasele matinee clasice, unde sunt aduşi copiii, cu montări plicticoase, aproape de amatorism. Toate aceste lucruri îi îndepărtează pe oameni de teatru. Iată criza teatrului.

– Din toate acestea s-ar putea înţelege că pledaţi împotriva teatrului de avangardă, a experimentului?

– Nu sunt împotriva nici unui fel de teatru. Cred că toate formele de teatru sunt valabile, şi necesare, şi de dorit. Dar, după părerea mea, nu mai e nimic de inventat. De la greci şi romani încoace, avem totul. Şi vodevilul, şi ceea ce se numeşte teatru de bulevard, şi teatrul absurd, avangarda, toate genurile. Nu există discriminări între genuri, cu condiţia ca toate să fie autentice, să fie făcute cu gust şi talent. Toate formele de teatru sunt necesare. Nu există mod inferior. Modul inferior este vulgarul şi prostia.

DOINA PAPP

BREVIAR LONDONEZ

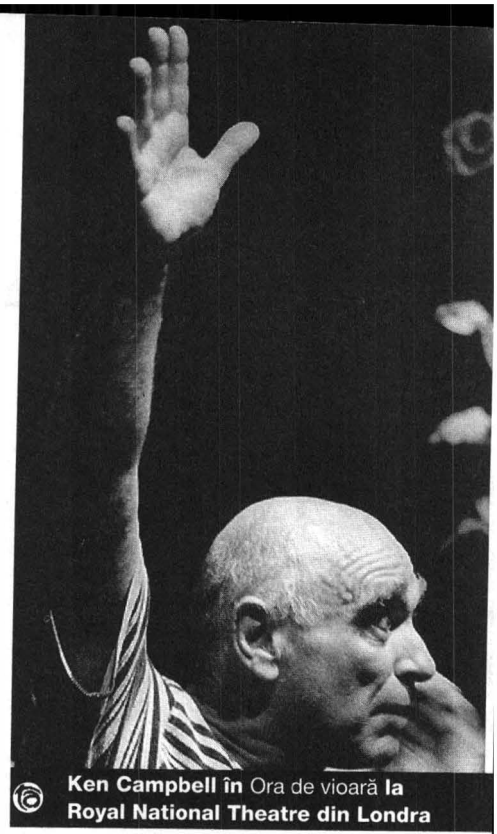
Vara fierbinte din Marea Britanie (cu importante evenimente sportive şi festivaliere) continuă, se pare, şi cu o toamnă culturală mai bogată ca în alţi ani: deja prima premieră Harold Pinter din ultimii trei ani a avut loc la Ambassadors, sediu provizoriu al cunoscutului Royal Court Theatre aflat acum în renovare, iar anunţurile publicitare nu contenesc să ne avertizeze că în curând cunoscuţii actori Albert Finney şi Tom Courtenay vor apărea în traducerea unei recente piese franţuzeşti, intitulată simplu **Artă**, acesta fiind unul dintre extrem de rarele exemple în care slujitorii britanici ai Thaliei se duc să se inspire peste Canalul Mânecii (asta, poate şi fiindcă a devenit mult mai facilă traversarea prin Tunel). Revenind la piesa lui Pinter, **Ashes to Ashes**, e vorba de o oră de dialog dens şi ermetic în care tema pare să fie constituită de retrăirea unor experienţe traumatice de către o femeie ce arată că ar fi avut o experienţă directă a totalitarismului. Se fac referiri la Holocaust, dar şi la detalii de atribuit unor regimuri ceva mai apropiate, în timp şi spaţiu, de noi. Dacă ar exista interes ferm din partea unui teatru bucureştean, ar merita probabil încercată obţinerea drepturilor şi realizarea unei versiuni scenice în limba română. Două personaje – un bărbat şi o femeie de vârstă medie –, decor unic. Aviz doritorilor.

* * *

În legătură cu prezenţele româneşti pe meleaguri britanice (care nu s-au încheiat pe acest an, după **Omorul în catedrală** al lui Măniuţiu şi participarea unei echipe româneşti la Bienala de Scenografie, urmând să consemnăm şi sosirea **Danaidelor** lui Purcărete), îmi voi permite să emit o opinie strict personală: nu înţeleg deloc de ce geniul comic atât de tradiţional ataşat teatrului românesc pare să fi apus brusc, tocmai într-un moment în care libertatea de expresie i-ar fi permis să explodeze total şi să se manifeste pe cele mai generoase texte dramatice din tezaurul universal. Mărturisesc că mă întristează şi mă copleşeşte sarabanda de tragedii pe care colegii mei o poartă pe tot mapamondul, împrăştiind peste tot ideea că românii nu ar fi decât nişte jucărele în mâna implacabilă a Destinului, iar actorii români, ca într-o penitenţă continuă, ar fi fost osândiţi să nu mai interpreteze decât declamaţie antică, poze şi rostogoliri „grele" de sens. Probabil că, de la Andrei Şerban încoace, regizorul român, precum un căutător de aur în pană de hărţi proprii, a descoperit o vână care se „exportă" foarte bine, se cumpără la festivaluri, generează contracte lucrative etc. şi nu vrea nicicum să mai încerce să descopere şi teritorii cu adevărat noi. Pe o notă încă şi mai puţin optimistă, consemnez că de această afecţiune a spectacolelor-mamut pe texte antice, pe care aş numi-o „dinozaurită", pare că s-ar fi molipsit recent şi venerabilul regizor britanic Sir Peter Hall, care încearcă să ne ademenească la ale sale montări oedipiene pe care le-a inaugurat = unde altundeva? – într-o arenă antică din Grecia.

* * *

Vara lui '96 va rămâne în istoria scenei londoneze şi prin inaugurarea – e drept, doar printr-o stagiune-prolog, inaugurarea regală urmând a avea loc vara viitoare – a „Globului" shakespearian, teatrul reconstruit cu incredibilă migală pe malul de Sud al Tamisei şi căruia i se va ataşa şi un Centru Internaţional de Studii Shakespeareene. Premiera aleasă pentru deschidere a fost una dintre comediile de început, **Doi tineri din Verona**, montată în haine contemporane, cu un mic grup muzical în galeria scenei; ca unul dintre spectatorii ce au stat în picioare, la câţiva milimetri de buza scenei, la un matineu, contra sumei de £5 (mai ieftin ca un film), pot confirma că a fost o adevărată încântare plăcerea jocului ce transpare în fiecare moment, ca pe vremuri la **Leonce şi Lena** sau **D-ale Carnavalului** pe scena „Bulandrei", iar în unul din rolurile principale l-am putut descoperi, cu plăcută surpriză, pe directorul teatrului, Mark Rylance (care nu a ţinut să fie regizor la această inaugurare). Se restituie în acest fel contactul imediat scenă-sală, „magia naturală" a teatrului izvorîtă în epoci în care nu exista electricitate, iar efectele speciale se rezumau la acel „deus ex machina" care nu întârzia să-i înfioare pe spectatori. Teatrul este ca o mică arenă, în întregime din lemn, cu balcoane cu bănci şi un parter ce va fi acoperit cu un amestec mai blând piciorului, pentru că aici toţi spectatorii vor sta în picioare. Capacitatea totală e în jur de 1 200 de persoane şi se vor da spectacole la 7 seara, cu lumini puternice, egal răspândite pe toată suprafaţa teatrului, şi matinee la 2 după-amiaza, sub lumină naturală.



Ken Campbell în Ora de vioară **la Royal National Theatre din Londra**

* * *

Ce se mai joacă prin Londra? Musical-urile care nu numai că umplu tot centrul metropolei cu titluri şi afişe familiare de peste 10 ani (în curând va fi reluat **Jesus Christ Superstar**, vechi de aproape 30), dar se mai şi revarsă spre Broadway-ul newyorkez pe care-l alimentează periodic cu spectacole, precum, mai nou, şi cu vedete ca Elaine Paige care, britanică fiind, s-a luptat ani de zile să răzbată prin scutul protecţionist al sindicatelor actorilor americani şi acum a reuşit. Cehov, cu un **Unchiul Vanea** cam bătrânicios, în care apare şi Imogen Stubbs, o actriţă interesantă (şi asta nu pentru că este soţia viitorului director de la Naţional, Trevor Nunn). Acesta din urmă a publicat nu de mult în ziarul Londrei o diatribă fără precedent în care veninul se revarsă nestingherit, în principal la adresa munţilor de gunoaie şi a cerşetorilor ce barează accesul spectatorilor spre intrările teatrelor din plin centrul oraşului. Cu simţ practic, el sugera ca cerşetorii să se apuce de curăţenie şi să îşi primească şi plata cuvenită pentru serviciul prestat. Două montări mult aşteptate sunt **Livada de vişini** la Royal Shakespeare Company şi **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** cu Diana Rigg (din excelentul serial TV „Răzbunătorii" de prin anii '60–'70) şi un alt idol al micului ecran, David Suchet (interpret plin de ironie al lui Hercule Poirot).

BOGDAN BERCIU

Corespondenţă specială ● Corespondenţă specială ● Corespondenţă specială

CRENGUȚA HARITON: „Sper să continui urcușul“

Crenguța Hariton s-a născut pe 11 mai 1967. A terminat A.T.F. în 1993, la clasa prof. Alexandru Repan. Spectacolul de absolvență a fost **Underground**, *după* **Azilul de noapte** *de Maxim Gorki (regia: Alexandru Repan). În timpul facultății a jucat la Teatrul Mic în spectacolele* **Mlaștina** *de Caryl Churchill (regia: Andreea Vulpe) și* **Tutti-Frutti** *după* **Gâlcevile din Chioggia** *de Carlo Goldoni (regia: Alexandru Repan). Pe scena Teatrului „Nottara“, unde este angajată acum, a fost distribuită în spectacolele* **Arșița și viscolul** *de Mihai Ispirescu (regia: Dominic Dembinski),* **Întâlnire la Senlis** *(regia: Geo Saizescu) și* **Becket** *de Jean Anouilh (regia: Alexandru Repan),* **O noapte furtunoasă** *de I.L. Caragiale (regia: Dan Micu),* **Doi tineri din Verona** *de W. Shakespeare (regia: Cătălin Naum).*

Crenguța Hariton închide în personalitatea ei un amestec de fragilitate și forță, delicatețe și spontaneitate, unite printr-un liant numit dragoste de viață. Iar viața ei stă sub semnul Teatrului.

❑ **Care sunt primele tale amintiri despre lumea teatrului?**

■ Părinții mei fiind actori păpușari, pot spune că m-am născut în lumea teatrului. Aveam 2–3 ani când am imprimat o poezie pentru un spectacol. Totul era bine, dar nu puteam să reținut cuvintele pe care nu le înțelegeam. Trebuia să mi se explice sensul cuvântului „adolescență“, de exemplu, pentru ca ulterior să învăț poezia. Am trăit în mediul teatrului – mama făcea păpuși foarte frumoase, se lucra și noaptea –, așa că mereu mi-am dorit să fac teatru; sperând mereu să regăsesc atmosfera de atunci...

❑ **Crezi că a fi actor este o chestiune de destin?**

■ Orice lucru este legat de destin. Destin pe care însă trebuie să îl ajuți. Îmi amintesc că bunica spunea „Dumnezeu îți dă, dar nu-ți bagă în traistă“.

❑ **Ai simțit că în traiectoria ta profesională ai fost urmărită de noroc?**

■ Da!

❑ **În ce împrejurări ai devenit actriță a Teatrului „Nottara“?**

■ În urma colaborării cu Teatrul „Nottara“ și susținută de recomandarea profesorului Alexandru Repan, care a fost pentru noi ca o cloșcă pentru puii ei... Ne-a crescut, ne-a ocrotit, ne-a ajutat să ne ținem pe propriile picioare, iar acum, când șchiopătez, apelez la sprijinul celui ce mă știe atât de bine, iar când bucuria e mare simt nevoia să o împărtășesc cu cel căruia i-o datorez în bună parte.

❑ **Ai simțit ulterior că aici îți era locul?**

■ Mulți dintre colegi, indiferent de vârstă, mi-au devenit apropiați, știu că se pot bucura împreună cu mine și că mă pot sprijini pe ei la nevoie. Iar pe plan profesional sper ca aici să continui urcușul pe care cred că l-am început.

Crenguța Hariton, alături de Bogdan Vodă, în O noapte furtunoasă **de Caragiale la „Nottara“ (regia: Dan Micu)**

❑ **Care ar fi problemele cele mai importante ale generației de actori din care faci parte?**

■ Începe să devină plictisitor, dar trebuie să amintesc problema financiară. Sărăcia este rușinos de mare și ne afectează nu doar munca, ci și comportamentul: mersul, privirea sunt altele când grijile nu țin de plata întreținerii și a mâncării. Problema profesională e că regizorii nu au prea crescut împreună cu noi. Generația noastră duce lipsă de oameni puternici, strălucitori, care să ne strângă în jurul lor, să ne conducă. Desigur, orice regizor bun are forța de a te lega de el, de a te face să ai încredere în el, să-l urmezi. Dar cei ce cresc și se formează împreună sunt mai puternic legați, fac echipă.

❑ **Care consideri că au fost întâlnirile semnificative în lumea teatrului?**

■ Întâlnirea cu Alexandru Repan, în a cărui regie am jucat cel mai mult și care a fost pentru mine ca un Pygmalion, și aceea cu Dan Micu, căruia mi-a fost ușor să mă alătur pentru că modul său de exprimare și de lucru este apropiat firii mele.

❑ **Cum explici ceea ce se numește „mirajul scenei“**

■ Omul are nevoie să intre în viața altor oameni, în cercuri care îi sunt inaccesibile în traiul de zi cu zi, să încerce sentimente și stări deosebite de cele obișnuite. Lectura este un bun mijloc de rezolvare a acestor nevoi, dar spectacolul de teatru oferă ceva în plus, așa cum îți oferă mai mult discuția cu un prieten față de citirea unei scrisori de la el. E suficient ca doi oameni să respire în aceeași încăpere pentru ca între ei să se stabilească o relație. Fascinația vine din comunicarea actor-spectator.

❑ **În ce măsură este influențată cariera unui actor de viața lui personală?**

■ În mare măsură. Actorul este propriul lui instrument. Vocea, carnea, amintirile, sentimentele – toate participă la crearea unui rol. Pentru a vorbi despre un personaj e suficient să-l înțelegi cu mintea; pentru a-l întruchipa trebuie să-l înțelegi cu sângele, cu inima, cu unghiile, pentru ca apoi să-ți poți folosi vocea, mersul, privirea... Cu cât ai mai multe amintiri, încercări, cu cât ai trăit mai mult, cu atât ești mai bogat în mijloace de exprimare.

❑ **Te deprimă o sală de teatru pustie?**

■ Da, dacă trebuie să joc într-o sală pustie. Are farmec, mister, înainte de spectacol, când așteaptă să devină gazdă, dar și după ce este părăsită mai păstrează ceva din tensiunea abia consumată. Atunci e liniștitoare și protectoare.

❑ **Emoțiile unui actor, pe scenă, pot fi constructive?**

■ În general, da, dar, din păcate, nu este întotdeauna așa. Dacă emoțiile sunt prea mari, te țin legat, te încurcă, te simți ca într-o carapace. Emoții există la fiecare spectacol; starea nu e aceeași și nu trebuie nicidecum să o bruschezi. E bine să o urmezi, să te lași în voia ei și atunci ea se transformă și îți vine în ajutor.

❑ **Te impresionează prezența criticilor în sală?**

■ Da, într-un mod destul de nefolositor. Spre deosebire de prezența prietenilor, care mă susține, mă ajută.

❑ **Care este partea cea mai fascinantă a meseriei tale?**

■ Perioada repetițiilor. A căutării. Când cauți și găsești, când cauți și nu găsești. Momente de cădere, de disperare, dar și clipe de mare bucurie... Bucuria fiind cu atât mai mare cu cât e mai intens efortul de a rezolva.

❑ **Îți poți imagina o lume fără teatru?**

■ Nu!

CLARA MĂRGINEANU